



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

TESIS DOCTORAL

Contra la placidez del pantano: teoría, crítica y práctica dramática de Gonzalo Torrente Ballester

Autor:

Pablo García Blanco

Director/es:

Montserrat Iglesias Santos

**Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguas, Teoría de la
Literatura, Estudios Clásicos y Estudios Medievales**

Getafe, junio de 2008

Índice

Introducción	7
1.- Del arte como fin al arte como medio, o de la deshumanización a la politización del arte.	21
1.1.- Entre el arte y la vida, o la literatura como farsa: <i>El pavoroso caso del señor Cualquiera</i>	21
1.1.1.- La vanguardia y Torrente Ballester.....	30
1.1.2.- <i>El pavoroso caso del señor Cualquiera</i>	53
1.1.3.- El teatro de vanguardia y la recuperación de géneros: Torrente Ballester, la farsa y el autosacramental.....	72
1.2.- Entre el arte y la ideología, o la literatura como compromiso. <i>El viaje del joven Tobías y El casamiento engañoso</i>	83
1.2.1.- De la revolución teatral a la social: caminos de la politización de las letras	86
1.2.2.- Literatura y combate. Un teatro sumiso.	108
2.2.2.1.- <i>El viaje del joven Tobías</i>	170
2.2.2.2.- <i>El casamiento engañoso</i>	205
1.2.3.- Aportaciones teóricas al teatro de Torrente Ballester. Entre la renovación y el deber. “Razón y ser de la dramática futura”	225
2.- De los gozos a las sombras. El teatro de Torrente Ballester en los primeros 40.....	249
2.1.- La petrificación del sistema literario.....	249
2.1.1.- El colapso del nuevo público.	264
2.1.2.- Instituciones coercitivas y el control de la censura	279
2.1.3.- Entre la evasión y la afirmación. El Torrente Ballester teórico.	295

2.2.- Un teatro que no pudo ser: las propuestas dramáticas de Torrente Ballester.	341
2.2.1.- La cuestión de los géneros en Torrente Ballester.....	363
2.2.2.- Hacia un nuevo teatro falangista. <i>Lope de Aguirre y República Barataria.</i>	377
2.2.3.- El discreto desencanto de un falangista. De <i>Javier Mariño</i> a <i>Gerineldo</i> ..	404
3.- Las sombras por recobrar.	426
3.1.- De las grandes ideas a los grandes textos. <i>El retorno de Ulises y Atardecer en Longwood</i>	426
3.1.1.- <i>El retorno de Ulises</i>	461
3.1.2.- <i>Atardecer en Longwood</i>	490
3.2.- El fin de una heterodoxia escénica. De la práctica a la crítica dramática.....	513
4.- La narratividad de lo dramático.....	543
4.1.- La novela en el teatro y el teatro en la novela. <i>Lope de Aguirre, el Peregrino y El golpe de Estado de Guadalupe Limón</i>	543
4.2.- La literatura como juego: de <i>Historias de humor para eruditos</i> al juego teatral de <i>Una gloria Nacional</i> (1962).....	560
4.2.1.- <i>Una gloria nacional</i>	585
Conclusiones. Supervivencias de un dramaturgo narrador.	597
Bibliografía.....	607
Bibliografía del autor	607
Bibliografía complementaria	614

“Si este libro desordenado y a veces apasionado hasta la injusticia sirve para agitar un poco la placidez del pantano, dese por en buena hora escrito”

TORRENTE BALLESTER, *Literatura española contemporánea*

Introducción

Cuando a Gonzalo Torrente Ballester se le otorgó el Premio Cervantes en 1985, muy pocos tenían en cuenta su producción dramática, no sólo como merecedora de tal honor, sino, incluso, como merecedora de simple recuerdo. Incluso el propio autor, en su discurso de agradecimiento, ignoró sus inicios dramáticos, su teatro y hasta su labor como crítico, desarrollada durante casi 15 años, la mayor parte de ella de manera ininterrumpida. El galardón lo desea compartir Torrente Ballester con “estos insignes colegas” [Torrente Ballester, 1985: 37] de uno y otro lado del Atlántico que cultivaron la novela, así como aquellos “que trabajaron conmigo en la profesión docente” [Torrente Ballester, 1985: 38]; por último, su agradecimiento va también dirigido al titular del premio “para reconocerle una vez más como mi máximo maestro, el escritor de quien más aprendí y a quien más debo. Pero también para considerarlo arquetipo de novelistas” [Ibíd.].

Ni unos ni otros son ajenos al éxito de un novelista que, tras cuarenta años de producción artística, logró el reconocimiento de la crítica y de cierta parte del público en los años setenta, a raíz de la publicación de *La saga/fuga de J. B.*. El autor ferrolano da cumplida cuenta en este discurso de las interacciones de muy diversos elementos en su producción narrativa que han terminado por confluir en un repertorio que le ha permitido ser designado con ese honor. Pero existe una vocación, un repertorio, un origen literario ensombrecido incluso por el propio autor en este discurso de entrega a un premio que reconoce toda una trayectoria.

Su discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua, en marzo de 1977, comenzó esta línea de depauperación de su producción y actividad dramática en su prehistoria literaria. En su disertación “Acerca del novelista y de su arte” Torrente Ballester reflexiona nuevamente de manera lúcida, clara y con voz propia acerca del género novelesco, dando su particular visión de este arte, de los procesos constructivos

y de su carácter lúdico y cervantino, adelantando aquella reflexión-homenaje que le servirá como discurso en la entrega del Premio Cervantes años después. Únicamente al recordar a su predecesor inmediato en el sillón E de la Academia, Juan Ignacio Luca de Tena, Torrente Ballester refiere mínimamente esa vocación teatral que fue tan temprana como encubierta pasados los años: “Le conocí en aquellos años en que yo ejercía la crítica teatral y le traté con cierta proximidad cuando ambos coincidimos en el Consejo Superior del Teatro” [Torrente Ballester, 1977: 118].

No se puede negar la evidencia de que sus logros narrativos son el origen de estos reconocimientos institucionales, que su canonización como una de las voces más excelsas de la literatura española contemporánea, en definitiva, se debe exclusivamente a sus logros novelísticos. Si su producción narrativa le encumbró dentro del campo literario español, hasta el punto de que un Premio Nobel como José Saramago escriba que “el lugar a la derecha de Miguel de Cervantes, autor del *Quijote*, vacante durante siglos, había sido ocupado por Gonzalo Torrente Ballester, autor de *La saga/fuga de J. B.*” [Saramago, 1997: 21], su producción dramática, sin ser merecedora de tantos honores, permaneció durante muchos años en una sombra inmerecidamente adjudicada. Puede que el silencio del propio Torrente Ballester en esas revisiones a toda una trayectoria literaria que supusieron los premios antes mencionados se debiera a que todas aquellas referencias incluidas en los discursos le obligaran a referirse a cualquier elemento de los citados “nunca con la extensión que se merece, únicamente con aquella que la discreción me permite” [Torrente Ballester, 1985: 38].

Ciertamente, en los breves y escasos trazos biográficos que nos dejó el autor, el teatro sí está presente, nunca con una valoración excesivamente positiva por sus logros, pero sí como muestra inequívoca de las pretensiones literarias de un joven artista desde la más radical juventud, hasta su madurez dramática, más de veinte años después. Así, por ejemplo, en su “Nota autobiográfica”, nos refiere algunas de sus obras literarias, los valores de cada una de ellas, los motivos que le impulsaron a escribirlas, su origen intelectual y, en algunos casos, lo que pretendían ser sin la suerte de llegar a serlo. En su “Currículum, en cierto modo” reincide nuevamente en esta referencia a su teatro alumbrada desde la perspectiva de una vida literaria ya hecha, lograda y, en cierto modo, punto final de toda aquella trayectoria literaria anterior. De este mismo modo, Torrente Ballester decide publicar algunas de esas obras teatrales en 1982, tal como el señala, pensando en aquellos “curiosos y vocados a la arqueología, y, sobre todo, en los

que, a la vista de mi obra posterior, sientan deseos (o necesidad) de conocer su prehistoria” [Torrente Ballester, 1982a: 12].

Sin embargo, su obra dramática es algo más que un teatro malogrado, una arqueología literaria o simplemente los primeros pasos no demasiado afortunados de un escritor. En su teatro conviven las deficiencias de quien se aventura a iniciar un proyecto muy personal desde su juventud con otros rasgos de originalidad, saber literario, complejidad de fuentes y voz propia en la creación artística. En definitiva, un teatro que ofrece aspectos interesantes por sí mismo sin necesidad de recurrir a la posterior narrativa del autor.

Esta idea, sin embargo, no debe encubrir tampoco las debilidades de este teatro, considerado por muchos, entre los que me encuentro, como un teatro en ciernes, unas obras que no pasan de “primeros ensayos, de tanteos y de esbozos” [Torrente Ballester, 1981: 26], pero que no dejan de aportar nuevas ideas sobre el teatro y nuevos modos de afrontar la realidad escénica española de su tiempo. Quien no esté interesado en conocer esa prehistoria literaria de Torrente Ballester podrá encontrar en este trabajo otro punto de interés: una aproximación sistémica a su teatro, es decir, la presentación de su producción teatral como un enfrentamiento directo a una serie de posicionamientos fuertemente arraigados en la sociedad de su tiempo y que impedían la renovación de los elementos que permitían consagrarse dentro del campo literario. Desde el modelo teórico de los polisistemas trataremos de presentar las novedades teatrales que se ofrecen a través de una completa visión del arte teatral a través de los puntos de vista de un teórico, un crítico y un autor dramático frente a todo un sistema teatral petrificado. En definitiva, este trabajo, originado en la admiración por la narrativa de un autor, trata de poner sobre el papel, más que aquella vinculación entre su dramática y su narrativa, a la que nos remitiremos en algunos puntos, especialmente en el último apartado, el funcionamiento de un sistema teatral petrificado al que alguien con afán de renovación planteó desde dentro del propio sistema elementos diferentes sobre los que edificar el arte teatral con reminiscencias de ciertas tradiciones pero siempre abierto a los nuevos rumbos que debían dirigir la creación artística en general y la dramática en particular.

Del mismo modo que su narrativa “es, ante todo, una clarividente trayectoria que ha ido detectando cuáles eran los vacíos existentes para luego subsanarlos con una obra oportuna (que no oportunista)” [Villanueva 1987: 78], su teatro será un barómetro esencial para entender el teatro de una década que rompió con cualquier afán renovador

o rupturista y que destintó las plumas de la mayoría de los críticos que han tratado sobre ellos, resultando una década que, teatralmente, no merece más que un borrón y cuenta nueva. El teatro de Torrente Ballester surgirá en estos años como la piedra contra la placidez del pantano en que se había convertido una escena deudora de una tradición ya periclitada y con una valoración simbólica y social totalmente caduca.

No se puede obviar, sin embargo, que esta lectura que hacemos hoy del teatro de Torrente Ballester proviene directamente del conocimiento previo de la narrativa del autor. Que el Torrente Ballester narrador ha fagocitado al dramaturgo, crítico y teórico del teatro es un hecho totalmente constatable a partir, simplemente, de los discursos que anteriormente hemos citado. Sin embargo, atenernos a esa mera lectura prehistórica de su teatro, a la definición estática de las virtudes y los defectos de las diferentes obras reducen en su propia esencia el carácter de la propia obra literaria. La literatura en general, y el teatro muy en particular, no es una definición, por más lograda que ésta sea, sino un hecho vivo, un acontecimiento dinámico que adquiere nuevos valores en cada nueva lectura o representación. En el caso de Torrente Ballester, la exclusiva representación de una de sus obras en el tiempo en el que fue escrita ha condenado al ostracismo tanto académico como escénico a esta parte de su producción literaria.

Pero la esencia dinámica de la literatura que le atribuían los formalistas rusos a la literatura permite que poco a poco la obra teatral del autor, tanto la dramática, como la teórica y la crítica, hayan ido adquiriendo nueva valoración con el paso de los años. A la luz de su narrativa, su teatro muestra elementos que permanecieron escondidos, no tanto por no querer verlos, sino por considerarlos demasiado diferentes a lo canonizado, durante décadas. El maravilloso mundo narrativo pergeñado a lo largo de numerosas novelas por el autor ha hecho que la atención recaiga también en sus orígenes literarios, el teatro, arrojando para muchos clara luz sobre sus obras dramáticas¹. Si bien nuestro acercamiento primario al teatro de Torrente Ballester tuvo este cariz, nuestro planteamiento metodológico cambia radicalmente y, si aceptamos inicialmente esta luz narrativa sobre su teatro, hemos preferido orientar el análisis hacia el valor literario que estas obras tienen *per se*. Sin la necesidad de encumbrar un teatro que adolece en muchos casos de una verdadera composición teatral, sí creemos

¹ Ahí están los cada vez más numerosos breves estudios acerca su teatro, recogidos todos ellos en la bibliografía complementaria y también aquellos estudios más pormenorizados que analizan diferentes aspectos de su dramática, como sus propias obras dramáticas, [Yamaguchi, 1998] o su poética teatral analizada desde su papel de crítico, [Pérez Bowie, 2007].

necesario situar éste como un teatro renovador, con sus valores y deficiencias, siempre heterodoxo respecto a la práctica escénica y dramática del sistema que lo englobó durante la década de los cuarenta. Un teatro periférico y no perfectamente logrado, por lo que sólo ha sido valorado en función de la posterior canonización del autor por su obra narrativa, a pesar del excelso papel renovador que el propio autor exigía a los demás dramaturgos desde su sitio de teórico y crítico y a sí mismo en sus composiciones. Sin pretender excedernos en su justa valoración, creemos que Torrente Ballester será una de aquellas escasas voces que trató de vincular una herencia teatral inmediata denostada por los valores sociales e ideológicos de aquellos que la defendieron con una nueva realidad que, si bien defendió con ahínco en sus inicios, terminó por denostar.

Efectivamente, hoy en día y a pesar de los múltiples estudios acerca de nuestro teatro en el siglo pasado, resulta difícil descubrir en éstos una ligazón coherente entre la ferviente atmósfera escénica previa a la guerra y la posterior evolución del teatro en España, especialmente a partir de los años cincuenta. Pero este sobreesimiento del teatro de los años cuarenta no es sólo un silencio académico, sino que es, en su mayor parte, un silencio escénico casi absoluto. El oscurantismo de esta escena por la homogeneización de unas obras cortadas todas por el mismo rasero de una censura inflexible y de una tradición frivolidadora y escapista, así como la eliminación de ciertos valores y autores, olvidados o exiliados², ha supuesto para muchos estudiosos e investigadores la necesidad de echar doble llave al sepulcro de la escena de estos años. El teatro de antes de la guerra culmina para muchos en *La casa de Bernarda Alba* o con el éxito de *Nuestra Natacha*, para pasar directamente al estreno de *Historia de una escalera* en 1949, con la sola excepción de aquel teatro de la Guerra Civil que se mediatizó para la consecución de unos fines totalmente ajenos a los literarios y de algunos autores de los años cuarenta, como Mihura o Jardiel Poncela. Quien se dedicó al teatro, prácticamente de manera exclusiva, en este intermedio, ha estado condenado al ostracismo desde un primer momento.

Sin embargo, no se puede olvidar que las propuestas renovadoras de aquellos autores anteriores a la Guerra Civil y los jóvenes autores y directores que se educan teatralmente en la posguerra y que, con los años, serán quienes propongan alternativas

² Aunque parezca extraño, siempre era mejor ser exiliado que olvidado, ya que en la mayoría de los casos, éstos eran los fallecidos durante la guerra.

escénicas y dramáticas exitosas, comparten el rechazo a un elemento común que es el más característico, precisamente, de estos años cuarenta, que no es sino la “vulgaridad, pobreza artística, falta de calidad dramática y valor crítico” [Pérez Stanfield, 1982, 75], de la producción escénica de estos años. Es decir, si Valle-Inclán, Lorca, Grau, Alberti, *La Barraca* o *El mirlo Blanco* tienen algo en común con Mihura, Buero, Sastre, *Arte Nuevo* y *El Duende* es su rechazo de lo que hasta ese momento era lo propio del teatro español comercial. Este mismo inmovilismo de la escena española que hace que autores con treinta años de diferencia propongan alternativas contra el mismo teatro es el que ha vertido un gran silencio sobre esta época teatral. Como ha ocurrido numerosas veces a lo largo de la historia literaria, la propia ausencia de unidad entre propuestas divergentes es la que, paradójicamente, da unidad a una posible línea continuista que se enfrenta a un mismo modo de hacer teatro. Si la periferia teatral, ese conjunto de autores, obras, planteamientos e ideas que se sitúan en una posición diametralmente opuesta a la del teatro comercial, permanece como un sistema propio no es por esas características que lo unifican, sino por aquellas otras que las diferencian del centro canonizado. Y es en este grupo periférico donde Torrente Ballester se yergue con voz propia en una década monolítica de nuestro pasado.

Es, por tanto, la escena de los años cuarenta una supervivencia de las formas dramáticas del teatro burgués, heredadas de la alta comedia “con readaptaciones ideológicas de tiempo y modo” [García Templado, 1984, 32]. Esta placidez del pantano, como la denominará Torrente Ballester en un trabajo crítico, es a la que se enfrentaron algunos autores antes de la Guerra Civil y que finalmente será rebatida por las nuevas propuestas realistas de los cincuenta y sesenta y otros proyectos escénicos muy divergentes de los que en estos años prevalecían.

Esta situación dentro del ámbito literario previo a la Guerra Civil y que creemos fácilmente extensible a los años cincuenta y sesenta, la explica claramente la profesora Iglesias Santos valiéndose de las ideas polisistémicas de Even-Zohar. Según ella, “lo que afrontamos es una lucha entre dos sistemas globales diferentes, dos sistemas en conflicto, que luchan por hacerse con el control del polisistema, o lo que es lo mismo, el control de su centro: el teatro representado” [Iglesias Santos, 1998. 32]. Coincidiendo con la profesora Iglesias Santos en la idoneidad del planteamiento sistémico para el análisis de la evolución del teatro español, en este trabajo recogeremos el bagaje teórico y metodológico de la teoría de los Polisistemas y de la obra de Pierre Bourdieu y su noción de campo literario para acercarnos al papel de Torrente Ballester

dentro del teatro de los años cuarenta y aquellos elementos anteriores que conforman también su repertorio activo.

Hablar de sistema literario puede resultar novedoso para algunos lectores, aunque no debe suponer obstáculo alguno para la comprensión del trabajo. Hablar de sistema o campo no es sino hablar de una amplia estructura abierta en la que diferentes elementos interaccionan para conformar lo que finalmente en gran parte de las historias literarias pueden calificarse, muy genéricamente, de corrientes, generaciones, movimientos, etc... Si nos decidimos a utilizar el concepto de sistema o campo es simplemente por la comodidad al poder aplicarlo a un ámbito mucho más amplio que el de las etiquetas anteriores. Autores de muy diferentes adscripciones literarias pueden interaccionar a través de diferentes elementos para conformar un sistema regido por unos mínimos comunes y que les permite definirse frente a otros, englobados en un sistema diferente. El sistema global o campo en el que entran en juego las diferentes relaciones que se van institucionalizando es lo que Even-Zohar denomina polisistema.

Lógicamente, el enfrentamiento entre sistemas diferentes dentro de un mismo campo supone la necesaria distribución de espacio de éste. Centro y periferia, términos que ya han aparecido en este trabajo, serán los elementos que determinen esa ordenación de sistemas dentro de uno más amplio. Ahora bien, qué determina qué es el centro y qué no, en otros términos, que se canoniza y que se excluye a la periferia es un tema que atañe a determinados elementos del polisistema. Éste no es otro que la institución, el público, para unos, y los pares, para otros. En este punto es donde las aportaciones de Pierre Bourdieu nos serán de gran utilidad. Y es que para el sociólogo francés el campo literario se divide en un subcampo de la gran producción, aquel que “mide y valora a los productores según la notoriedad social y según su éxito comercial” [Iglesias Santos, 1998, 13], y otro subcampo de la producción restringida, guiado por un principio de jerarquización interna, es decir, por el prestigio y reconocimiento de los propios elementos del sistema, en este caso, dramaturgos y directores. Para Bourdieu, la diferencia principal se puede hallar en el principio de lógica interna por el que se rige cada campo: la lógica económica para unos y la lógica simbólica para otros.

De este modo, es bastante más fácil situar por un lado en las décadas de los veinte y treinta, y tal como explica Iglesias Santos, el posicionamiento de aquellos autores que concebían el teatro como arte y aquellos que lo concebían como negocio, aferrados al éxito y a las fórmulas que fueron consagradas por el público y, por otro lado en los años cincuenta, aquellos que buscaban alejarse de “un teatro escapista y de

nulo valor literario y social” [Pérez Stanfield, 1982, 74] y aquellos otros que mantenían vigente una fórmula exitosa pero ya caduca. La continuidad entre una época y otra, por tanto, parece evidente.

Partiendo de este planteamiento metodológico, resulta necesario preguntarse en qué situación se hallaba la escena española en los años cuarenta, dentro del planteamiento que hemos venido definiendo hasta aquí. Ya hemos señalado el silencio que se ha vertido sobre esta época, que estuvo a la espera, según algunos críticos, de la llegada de “un auténtico escritor que quiebre con su voz profunda este monótono y sepulcral silencio de nuestra escena española” [Oliva, 1989, 79]. Monótono y sepulcral son dos adjetivos que caracterizan perfectamente el teatro de estos años, o lo que es lo mismo, teatro únicamente canonizado. Cuando, líneas arriba, caracterizamos estos años por la homogeneización de la escena, hacíamos referencia, antes de señalar el comportamiento dentro del sistema literario, a la eliminación de la periferia sistémica, a su total erradicación. Las propuestas renovadoras anteriores a la guerra perdieron sus figuras más insignes, y también aquel nuevo público que deseaban llevar al teatro. El de los años cuarenta será un público que se reduce a una clase social, la burguesía, que impone sus gustos por el prohibitivo precio de las entradas, mostrando un claro ejemplo de la homología que en la mayoría de los casos se puede establecer, según Bourdieu, entre el campo del poder y el campo literario. La competencia con el cinematógrafo empieza a decantar a unas clases y otras en la posguerra en lo que se refiere a la adscripción a un determinado espectáculo. El cine ofrecía una evidente igualdad social que no estaba en el teatro.

De este modo, sin parte de lo que fue bandera de la renovación teatral española en los años veinte y treinta, el pueblo y las minorías intelectuales [Iglesias Santos, 1998, 91], el teatro español de los años cuarenta queda restringido en su mayor parte a “ensalzar lisonjeramente las virtudes nacionales más autónomas” [Pérez Stanfield, 1982, 74].

Todo este oscurecimiento de nuestra escena en esta década y la uniformización a la que se vio sometida tienen una de sus explicaciones más obvias, a parte del ya citado dominio burgués en el teatro, en el papel que ejerció la censura en estos años. Y es que en regímenes dictatoriales, como señala Even-Zohar, la actividad cultural en general, y la literaria en particular, tiende a petrificarse en torno a un centro acorde con unos principios rectores. La censura no será sino otro elemento del sistema, una institución en este caso, que permite inmovilizar el sistema en su totalidad, es decir,

tanto el centro como la periferia. Incluso, esta férrea censura “llegaba a prohibir ciertas duplicidades en las funciones relacionadas con la actividad teatral. Por ejemplo, no se podía ser autor y crítico al mismo tiempo” [García Templado, 1984, 17]³. No sólo autor y crítico, sino teórico del nuevo teatro español fue lo que representó Torrente Ballester en estos años, lo que es motivo para que esta figura que abarca dimensiones tan diferentes del teatro, merezca, al menos, la atención de este trabajo. Desarrolladas cada una de ellas con mayor o menor acierto, pero siempre marcando las diferencias con la pauta canonizada en los diferentes ámbitos, una figura que recoja en su producción tan amplio abanico de perspectivas puede resultar relevante para conocer el teatro de esta década.

Es necesario señalar, no obstante, que los estudiosos del teatro de los años cuarenta salvan ciertas propuestas dentro de este páramo escénico e intelectual. Pérez Stanfield, por ejemplo, salva de la quema las propuestas de Jardiel Poncela, Mihura y Arniches, aunque advierte que éste terminará claudicando ante el público. Víctor García Ruiz destaca, a parte de los ya citados, a Claudio de la Torre, Ruiz Iriarte y López Rubio. Otros autores, como Ruiz Jiménez, citará también a Calvo Sotelo. Sin embargo ninguna de estas propuestas supone un órdago al teatro triunfante de estos años; ninguno de estos autores, como se plantea José Vicente Puente, propone un nuevo repertorio sistémico:

“Supongamos que anulamos la personalidad teatral de Benavente, que logramos eliminarle, suprimirle, machacarlo si se pudiese. Vamos a figurarnos –y seguimos el más puro camino de la hipérbole- que Benavente desaparece como repertorio y como estrenista del <<teatro español>>. ¿Quién queda? ¿Quién llena su hueco?” [en Oliva, 1989: 79]

En este “paisaje desolado de nuestras letras en que son grandes poetas las medianías de ayer, y escritores famosos quienes no han escrito más que un libro” como indicaba Antonio Vilanova [en Oliva, 1989: 79] es donde debemos situar la figura dramática de Torrente Ballester. La práctica totalidad de su producción dramática, toda

³ Circunstancia nada gratuita en el caso de Torrente Ballester, ya que su actividad como crítico y autor le llevaron a una situación bastante incómoda. Como señala Iglesias Feijoo “como Torrente no renunció a su derecho a cultivar ambos campos, acabó por ser visto como un intruso en los dos” [Iglesias Feijoo, 1986: 63].

la teórica y dramaturgica, aunque no así la crítica, se desarrolla en estos años de fuerte ideologización y búsqueda del escapismo y la diversión. Bien es cierto que su labor dramática no es tenida en valía por la mayor parte de los estudiosos, tal como puede verse en la relación de las honrosas excepciones antes citada, no así su labor crítica, recurrentemente citada en las diferentes bibliografías. Sin embargo, la figura de Torrente Ballester resulta llamativa por su inconformidad ante el teatro de su tiempo y su renuncia al sometimiento al público o al éxito fácil. No termina claudicando ante las fallidas posibilidades de estreno de algunas de sus obras, sino que permanece anclado en una posición disonante y heterodoxa dentro del campo literario y dramático de su tiempo constituyéndose, para algunos en “un capítulo ineludible en la literatura dramática español de los años cuarenta” [Iglesias Feijoo, 1986: 64]. Siguiendo las palabras de Bourdieu, podríamos señalar que Torrente Ballester adopta una toma de posición dentro del campo que dista mucho de lo usual en su tiempo, alejándose marcadamente del repertorio sistémico que lo canonizado promulgaba en estos años. Ésta es, quizás, la característica más relevante de su teatro, la primera que a nosotros nos ha llamado la atención y la primera que trataremos de exponer en este trabajo.

Debemos reincidir, sin embargo, en que esta toma de posición ajena al teatro de éxito, periférica si recurrimos a la terminología sistémica, no debe valorarse en cuanto a resultados, bajo ningún precepto, como una postura renovadora del calibre de Lorca, Valle-Inclán, Grau o tantos otros autores que sí lograron componer una dramática totalmente renovadora y teatralmente acertada. La renovación propuesta por Torrente Ballester no tiene el alcance de otros proyectos anteriores e incluso coetáneos, como los que ya señalamos, pero supone también una subversión radical de las relaciones que estaban en vigor dentro del sistema canonizado del teatro de su tiempo. Es, en definitiva, la lucha contra un mismo sistema fuertemente canonizado lo que puede vincular el proyecto renovador de gran parte de los autores anteriores a la Guerra Civil y las ideas de Torrente Ballester. Es esta pervivencia, tan escasamente explicitada en los estudios sobre el teatro de esta época, de una lucha contra un centro prácticamente inamovible el rasgo que nos parece más llamativos de las propuestas teatrales de Torrente Ballester y que, al mismo tiempo, nos permite agrupar al de Serantes en el sistema de aquellos hombres de teatro que defendían una concepción artística desligada del mercado y de la industrialización del arte.

Si esta identificación dentro de un mismo sistema opuesto al canonizado debe ser tomada con mucho cuidado, a parte de las claramente divergentes proyecciones de

las propuestas renovadoras que desarrolla cada autor, el caso de Torrente Ballester destaca especialmente por el estrepitoso fracaso de su teatro. Aunque en pequeños ámbitos, alejados de los teatros comerciales, los autores renovadores de los años veinte y treinta vieron reconocidas sus producciones y pudieron disfrutar de la representación de algunas de ellas, incluso representándose en estos cenáculos de la periferia algunas obras que no superan a otras del propio Torrente Ballester, no tanto de los autores citados como de otros tantos que gozaron de la protección de estos grupos. Será esta limitación del sistema teatral español la que impidió que casi ninguna obra de Torrente Ballester fuera llevada a los escenarios, con la excepción, como señalaremos, de *El casamiento engañoso*. Tampoco disfrutaron éstas del reconocimiento entre sus compañeros al ser editadas, hecho común con las obras de otros autores años atrás, aunque esto podría explicarse por el doble juego de autor y crítico que jugó Torrente Ballester en estos años. Si realizamos esta advertencia no es más que para salvaguardar a los posibles lectores que pretenden localizar en este trabajo un análisis escénico de las obras del autor. La recepción que mereció en estos años su teatro queda explicitada por el prácticamente total silencio de los escenarios ante su teatro. De aquí que cualquier análisis de sus obras deba centrarse en los aspectos literarios y no espectaculares, puramente teatrales de su producción.

Pero este planteamiento crítico que adoptamos no es únicamente imposición necesaria por el devenir de su teatro, sino por dos circunstancias que servirán de atenuantes frente a aquellos que pretendan encontrar aquí un pormenorizado análisis semiótico y teatral de sus obras. Por un lado, las deficiencias compositivas de las obras de Torrente Ballester nos muestran un hombre más versado en la dramática que en la dimensión técnica y espectacular del teatro, cuya composición no da entrada a la multitud de lenguajes escénicos que interaccionan sobre el escenario en la creación de la obra teatral. Como se señalará a lo largo de este trabajo, las deficiencias técnicas del autor en el mundo del teatro hacen que una lectura exclusivamente semiótica de su teatro, donde numerosos, renovadores, vanguardistas y originales aciertos conviven con otras tantas debilidades compositivas, no se le otorgue la importancia que este teatro tiene. Por otro lado, la faceta teatral más reconocida del autor, su labor crítica, estuvo presidida, principalmente, por una predominancia del análisis dramático sobre el propiamente teatral, reduciendo el análisis de los aspectos materiales o externos a una función secundaria respecto al estudio de los materiales textuales que ofrece cada obra.

Si sus críticas teatrales se orientaron de este modo, su teatro podrá ser también estudiado siguiendo una orientación semejante.

Atendiendo a estas dos circunstancias, nuestro estudio sobre el teatro de Torrente Ballester, centrándose más en su producción dramática que en su faceta de teórico o de crítico, que serán tratadas en consonancia con su producción literaria, atenderá más a la novedad y heterodoxia de su posicionamiento dentro del campo literario que a la mera creación dramática y la evaluación semiótica de sus productos. Aquí radica la idoneidad de la metodología elegida ya que, como señala Even-Zohar, la teoría de lo polisistemas pertenece a esas teorías literarias “que aspiran a explicar las condiciones que hacen posible la vida social en general, siendo la producción textual solamente una de sus facetas y uno de sus factores” [Even-Zohar, 1999, 26]. Es decir, que las obras literarias, como producto cultural que son, deben intentar comprenderse en un marco más amplio de lo meramente literario. Este marco más amplio es lo que se denomina sistema, y, en él, entran en juego diferentes factores, incluso algunos alejados de lo meramente literario. La denominación de “polisistema” hace referencia, exclusivamente, al marco, sistema o campo más general que abarca toda producción literaria. Dentro de este gran sistema, podremos establecer procesos de canonización y desplazamientos a la periferia en un campo o sistema determinado, como por ejemplo, la literatura de vanguardia o el teatro histórico. Cómo funciona cada uno de estos sistemas y el de mayor amplitud o polisistema, lo iremos viendo a partir de las propuestas dramáticas de Torrente Ballester en cada uno de los apartados⁴.

De este modo, el planteamiento polisistémico nos ofrece una doble vía de aproximación al teatro de Torrente Ballester. Desde la noción de repertorio activo podremos ver cómo su creación narrativa tiene una vinculación insoslayable con respecto a su creación, teorización y crítica dramática, que abordaremos especialmente en el último capítulo de este trabajo, aunque las coincidencias para los conocedores de la obra narrativa torrentina serán constantes a lo largo de toda la investigación, como ha resultado ser para nosotros; pero este mismo enfoque metodológico permite entender el teatro torrentino, así como toda su concepción dramática y poética, como una aportación novedosa, heterodoxa y revitalizadora; en una palabra: un teatro renovador. Siguiendo

⁴ Para profundizar acerca de estas ideas se puede acudir a la compilación de la profesora Montserrat Iglesias que aparece citada en la bibliografía [Iglesias Santos, 1999]. Cada uno de los términos que vayamos utilizando para conocer más a fondo el teatro de Torrente Ballester los iremos explicando según vayan surgiendo si fuera necesario para la comprensión de este trabajo.

esta línea metodológica, tanto su concepción poética, germen de lo que llegará a producir en el campo narrativo con mucha mayor fortuna, como su toma de posición dentro del sistema teatral de estos años, lleva a una misma conclusión, esto es, la necesaria revalorización de un teatro silenciado. Sin desatender el primero de estos aspectos, hemos orientado este trabajo hacia el segundo de ellos, tal como hemos dicho, en virtud del valor intrínseco de estas creaciones.

Cuando se acerca uno al teatro de Torrente Ballester, cuando se buscan sus primeras influencias, se trata de diseñar aquel sistema periférico en el que él mismo inserta sus propuestas dramáticas y cuando, en definitiva, se estudia el teatro torrentino desde una perspectiva sistémica, dinámica, relacional, su teatro adquiere ese valor que algunos estudiosos han empezado a concederle, pero en el que muy pocos han profundizado. En el ya clásico estudio de Ruiz Ramón sobre la *Historia del teatro español del siglo XX*, la obra torrentina se adjetiva únicamente como “de raíz intelectual” para, posteriormente proclamar que “posee alta calidad literaria, y ha sido objeto de un injusto e injustificado silencio, y merece, a nuestro juicio, salir del olvido” [Ruiz Ramón, 1986: 295].

Ausente de casi todas las historias del teatro español, o, cuando menos, reducido a una esquemática y reducida presencia dentro del amplio abanico escénico y teatral del que se trate –como en el caso de Francisco Ruiz Ramón–, Torrente Ballester, como hizo en toda su literatura, descubre otra historia, en este caso, del teatro. Ruiz Ramón señalaba que las historias de nuestro teatro suelen reducirse a una historia de nuestra dramaturgia, porque no es el teatro representado el que termina por poblar los numerosos estudios históricos teatrales en la bibliografía académica, sino aquel que, representado o no, es considerado como más relevante y logrado por sus aciertos tanto dramáticos como escénicos. Pero si la historia teatral se ha escrito, en muchos casos, de espaldas a los escenarios, quiere decir que existe otra historia, que no se reduce únicamente a esa escritura automatizada que poblaba nuestros escenarios con productos repetitivos, sino también a la de aquellos que se volcaron en proyectos renovadores, que sufrieron el mismo rechazo por parte del mismo público que otros, pero que no han sido merecedores, para muchos, más que de una breve reseña entre lo más grandes renovadores del teatro.

No pretendemos encumbrar a Torrente Ballester como el gran dramaturgo desconocido de la década de los cuarenta, porque no lo es y porque otros autores pueden erigirse más justamente en ese púlpito, aunque son muy pocos los elegibles, sino poner

a disposición de cualquier lector un acercamiento a aquellos elementos necesarios e indispensables para conocer el alcance de las propuestas teatrales de Torrente Ballester desde una perspectiva sistémica, esto es, circunscritas al campo literario en el que se desarrollaron, sin valorar más allá de la toma de posición que adopta el autor dentro del sistema, siempre crítica, autónoma y heterodoxa, pero, por eso mismo, más meritoria y necesitada de reconocimiento. A lo largo de la exposición cronológica de su producción teatral en los diferentes aspectos que trató Torrente Ballester durante casi treinta y cinco años, se verá siempre este mismo posicionamiento, esta producción perfectamente individualizada en su madurez teatral y que, durante sus primeros tanteos, bebe de diferentes fuentes situadas en las veredas más recónditas y alejadas de la senda canonizada por la que discurría el teatro comercial.

El teatro de Torrente Ballester es, desde nuestro juicio, una aportación rica en materiales, ideas, técnicas y planteamientos que trató de afrontar la reforma de un teatro caduco con las armas de una renovación tan necesaria como heredera de una rica tradición escénica que muy pocos se atrevieron a retomar en una circunstancia sistémica tan dirigida y controlada. A pesar del silencio que sobre su figura dramática se ha vertido, incluso por sí mismo, Torrente Ballester puede resultar sintomático representante de un posicionamiento heterodoxo dentro del sistema literario de posguerra, que lo sintoniza, siempre manteniendo las necesarias distancias, con aquellos renovadores anteriores a la Guerra Civil y aquellos jóvenes que terminarán por llevar al teatro español por sendas impensables por estos otros autores.

1.- Del arte como fin al arte como medio, o de la deshumanización a la politización del arte.

1.1.- Entre el arte y la vida, o la literatura como farsa:

El pavoroso caso del señor Cualquiera

De entre los numerosos trabajos que tratan de analizar el teatro del primer tercio del siglo XX en España puede entresacarse una unidad de criterio que guía a la mayor parte de estos trabajos, por encima de las diferencias nominales a la hora de clasificar los distintos modelos de teatro que se llevaron a cabo: la esquizofrenia entre las diferentes propuestas realizadas. Y esta enfermedad, como señala Ruiz Ramón, “es fiel reflejo de un estado de dicotomía permanente de la sociedad para o contra la que se escribe” [Ruiz Ramón, 1986: 16]. Si el teatro es fiel reflejo del estado de salud de un pueblo, como decía Lorca, esta dicotomía de desdoblamiento en el teatro español desde comienzos del siglo XX no deja de ser fiel reflejo de una sociedad dividida en bandos contrapuestos y enfrentados.

Por este motivo creemos que no les falta razón a los que sitúan el origen de esta crisis del teatro no sólo en la producción dramática o escénica, sino que buscan razones extrínsecas, de carácter social, económico o cultural, para explicar la decadencia de un modelo de teatro y la necesidad de remozarlo siguiendo unas u otras directrices. Si bien algunos estudios ya clásicos, como el de Ruiz Ramón, se centran principalmente en el desarrollo de la nueva literatura dramática a través de las diferentes figuras que lo llevaron a cabo, pero no a escena, otros autores no dudan en relacionar directamente y de manera evidente el desarrollo de las diferentes formas de teatro con una toma de posición diferenciada dentro del campo social. Es el caso de Ángel Berenguer [Berenguer: 1988, 24], quien hace corresponder a un tipo de teatro comercial con un tipo de “conciencia conservadora”, restauradora, donde se retrotrae el sistema de valores de la sociedad actual al de alguna época pasada. Correspondería ésta a las obras de Marquina, Villaespesa, Muñoz Seca, Fernández Ardavín, Goy de Silva e, incluso, el primer Valle-Inclán de los dramas poéticos. Dentro del mismo teatro de éxito, comercial, pero diferenciado del anterior, cabría destacar aquellos innovadores representantes de la ideología la burguesía liberal, correspondiente, según Berenguer, a una “conciencia liberal”. Entre los autores cita a Benavente, Martínez Sierra, Arniches,

los hermanos Álvarez Quintero y Casona. Por último, Berenguer resalta una tendencia novadora y ajena, por desgracia, a la vida en los escenarios, ligada íntimamente con una “conciencia progresista”, caracterizada por la ruptura de las alianzas sociales que mantienen a España en un lugar muy distante con respecto a otras sociedades europeas, cuyo teatro sirve de modelos a autores como Galdós, Dicenta, Unamuno, Valle-Inclán, Grau, García Lorca, Alberti, Aub o Guimerá, que confirmarían este último grupo.

Que la clasificación resumida esté más acorde o no con lo que nosotros desarrollaremos en estas páginas no es cuestión que trataremos de desarrollar ahora. Si nos parece interesante en este momento esta clasificación es por el hecho de relacionar de manera directa el desarrollo de las diferentes tendencias de nuestro teatro en las cuatro primeras décadas del siglo pasado con las luchas de poder dentro del ámbito social. Lo que nos interesa, en definitiva, es mostrar cómo el teatro español anterior a la guerra civil, dominado por el teatro comercial, es un campo con mínima autonomía, donde, en palabras de Bourdieu, prima el principio de jerarquización externa, es decir, se subyuga el campo literario al campo del poder, los productores a las demandas de los receptores, en definitiva, el valor simbólico al valor meramente comercial.

Más o menos eje primordial en los diferentes estudios de nuestro teatro, aunque siempre presente en esos trabajos, esta idea de dependencia del arte en general, y del teatro en particular, de unos protagonistas determinados está ya presente en casi todos los críticos, escritores y ensayistas de la época⁵. El industrialismo al que se veía abocado el teatro en las primeras décadas del siglo XX, determinado por una clase social que mantenía el “negocio” del teatro, la clase burguesa, estaba ya presente en diferentes autores que diseccionaron el cuerpo teatral en busca de los diferentes gérmenes que enfermaban nuestra escena, siendo estas reflexiones las que dieron pie a nuevas propuestas dramáticas y escénicas muy distanciadas de las usuales en nuestros

⁵ A parte de las fuentes periodísticas y ensayísticas que citaremos en este trabajo, por su importancia se deben destacar algunas obras muy relevantes de estos años, como *Las esfinges de Talía* (1928) de Navas, *Nuevo Escenario* (1928) de Estévez Ortega, *Apostillas a la escena* (1929), de Enrique de Mesa, *La batalla teatral* (1930) de Araquistain, *Por el mundo de la Farsa* (1931) de Sassone, *Las máscaras* (1917) de Pérez de Ayala, *Cómo hacer teatro* de Rivas Cherif y los artículos de crítica teatral de Díez-Canedo recogidas por la editorial mexicana Joaquín Mortiz en 1968.

escenarios. Ya en 1926, en su artículo “El arte del actor”, Azorín escribía que “son los mismos que viven del teatro, autores, empresarios, directores, quienes se niegan a la necesaria renovación” [Azorín, 1998: 326]. Si bien Azorín no incluye al público dentro de estos elementos reaccionarios del teatro, gran parte de sus coetáneos y de los estudiosos del teatro de esta época, no dudan en incluirlo como uno de los elementos primordiales por los que el sistema teatral es reactivo a cualquier innovación dramática o escénica. Es a partir del conocimiento de este teatro que triunfa y, sobre todo, de las críticas a las que se vio sometido desde donde podremos conocer mejor las diferentes propuestas de renovación de nuestra escena, a las que Torrente Ballester no fue ajeno en ninguna de sus diferentes etapas.

La tan estudiada crisis teatral de estos años no es sino muestra del panorama del teatro español que reflejaba una lucha entre dos repertorios sistémicos bien diferentes. Por un lado podemos observar claramente el de aquellos autores que mantenían el centro del sistema bajo su influencia, englobándolos dentro de lo que pasaremos a denominar, de ahora en adelante, teatro comercial. Frente a esta propuesta, desarrollaremos en el siguiente apartado la de aquellos autores que defienden una concepción del teatro como arte y no como industria, como mero negocio, situados en la periferia del campo literario de estos años. Entre estos dos sistemas, regidos por una lógica de funcionamiento diferente, se establece una lucha por instaurar como válidos los principios de legitimación propios de cada uno para todo el sistema teatral.

Las diferencias entre un repertorio sistémico y otro las define perfectamente Rivas Cherif en estos mismos años:

“El teatro comercial vende un producto elaborado a gusto del público y procurando halagarle. El teatro artístico se funda en la verdad asequible por la belleza artística en el ejemplo dramático verdad que tiene, como toda asociación, como toda iglesia, sus depositarios y sus intérpretes” [en Iglesias Santos, 1998: 33]

Este enfrentamiento entre dos sistemas tan diferentes, el comercial, central, y el vanguardista-renovador, periférico, queda reflejado en todos los campos que afectan a la creación, distribución y consumo teatral de estos años. En primer lugar se establece la lucha entre una canonicidad estática, referida a los textos y que se produce “cuando una obra entra a formar parte del canon literario y se inserta en ese conjunto de textos

“sacralizados” que una comunidad quiere preservar” [Iglesias Santos, 1998: 15] y una canonicidad dinámica, “que tiene lugar cuando un modelo literario funciona como principio productivo de sistema” [Ibíd.], que sería uno de los principios rectores de cada uno de los sistemas enfrentados. Es una lucha en torno al principio de legitimación del campo teatral, donde las diferencias son abismales. El ejemplo aportado por Araquistain acerca de Muñoz Seca [Araquistain, 1930: 7-12] es bastante clarificador respecto a esa canonicidad dinámica dentro del teatro comercial. Y es que el modelo muñozsequesco pasó a ser el modelo a seguir para muchos, incluso para él mismo. En palabras de Iglesias Santos:

“Muñoz Seca –y su recua de imitadores- sí claudica en alguna medida a las imposiciones del público. No en la conformación de su modelo escénico, sino en el hecho de que lo convirtiese en una fórmula repetida una y mil veces con escasas variaciones y con la finalidad expresa de satisfacer las expectativas de los espectadores” [Iglesias Santos, 1998: 74]

Es en referencia a esta canonicidad estática y dinámica desde donde podemos observar el funcionamiento de los géneros y su desarrollo dentro de este teatro comercial. Y es que a partir de estos dos procesos de canonización el teatro comercial se vio abocado a una continua reiteración de temas y motivos ya consagrados, por lo que la degeneración de los diferentes géneros no era más que cuestión de tiempo. La exigencia de novedad sin innovación no podía más que a cerrar el peligroso círculo de lo conocido y repetido, cerrándose la temática de estas obras sobre el microcosmos social constituido por la burguesía. Los géneros sobre los que se cerraba toda la producción teatral podrían resumirse en los cómicos, desde el astracán a la alta comedia, incluyendo el sainete, el género chico y la comedia sentimental, que ofrecían a la burguesía aquella diversión despreocupada que necesitaba. Para Araquistain, era ésta una época cómica, tanto en cuanto reflejaba una dualidad entre el ser y el parecer, entre la esencia y la representación:

“Esto explica muchas veces la prontitud y duración de su éxito: de un modo un otro lisonjea los instintos de conservación de una sociedad, aunque indirectamente, sin proponérselo ni saberlo, su vena cómica sea también a la postre una fuerza de disolución” [Araquistain, 1930: 36]

Y es que a pesar de la diversidad y abundancia de categorías genéricas, todos los géneros canonizados responden a un simple patrón, el de la comicidad, la superficialidad, a partir del cual se inventan infinitos subgéneros. Según indicaba Araquistain ya en 1930, la predilección por la astracanada o la comedia de retruécanos, “no es una perversión del gusto, sino una correspondencia artística con ese grado de desarrollo de la razón que llamamos mentalidad infantil” [Araquistain, 1930: 59]

Entender estos procesos de consagración o legitimación implica, por tanto otro elemento del sistema del teatro comercial, como es el público, que forma parte de la institución, como acabamos de señalar al hablar de Muñoz Seca, y del mercado del sistema literario, como receptor de los productos creados. Para los autores renovadores “es necesaria una educación del público hacia lo bueno y lo bello” [Iglesias Santos, 1998: 28]⁶, mientras que el sistema canonizado, el de aquellos autores de éxito, el cuerpo del público teatral debe seguir partiendo de la burguesía, la clase que mantiene el teatro dentro de un circuito perfectamente hermético a otras clases y a cualquier tipo de innovación, estableciendo de este modo una homología entre el campo literario y el campo del poder que permita mantener vigente un sistema que puede parecer caduco para otros muchos, tal como señala Bourdieu. Según indica Araquistain, el público del teatro clásico, reclutado de la aristocracia, más que sanguínea, intelectual, y del pueblo, ha dejado paso a una nueva clase social dominadora del teatro, la burguesía, “árbitra de la escena” [Araquistain, 1930: 20]. Debido a este predominio de la burguesía en el teatro comercial, el proceso de canonicidad dinámica establecía una tendencia del público “hacia el encasillamiento de un tipo de pieza que funcionara con esquemas establecidos convencionalmente” [Di Gesú, 2006: 46], al mismo tiempo que exigía una renovación en el repertorio de las mismas, ya que el público teatral es asíduo pero escaso, “es como los comparsas en algunas comedias, que, siendo diez o doce nada más, dan impresión de un ejército, porque los que entran por un lado son los mismos que acaban de salir por el otro” [Araquistain, 1930: 14]. Esto no lleva sino a una paradójica situación, hacia el deseo de obras nuevas, pero no innovadoras.

⁶ Veremos más adelante que Torrente Ballester se hace eco de esta exigencia renovadora en lo que al público se refiere, incluso en el más conservador de sus textos teóricos, *Razón y ser de la dramática futura*.

El papel preponderante en lo que respecta al silencio sobre toda innovación estética y dramática por parte del público burgués en estos años queda reflejado en la figura de Arniches, quien, en palabras de Ríos Carratalá “conocía tanto a su público como sus propias obligaciones contraídas como autor de éxito, de ahí que su creatividad, su búsqueda de nuevas fórmulas teatrales, siempre esté terriblemente condicionada por unas expectativas tan obvias como retardatarias” [Ríos Carratalá, 1992: 104]

Esta tendencia teatral conservadora del público burgués tenía su origen en la propia concepción que del teatro poseían a partir de su conciencia de clase. Para ellos el teatro no dejaba nunca de ser un divertimento, un mero pasatiempo, posición muy diferente a la que los críticos atribuían al público popular e intelectual del teatro clásico, que acudían “no como jueces o maestros de lo que veían en escena, de superior a inferior, sino como devotos o educandos” [Araquistain, 1930: 17]⁷. La creciente burguesía española, como ya hemos indicado, busca “un teatro que le haga reír y le ayude a la digestión, fundándose en que para quebraderos de cabeza sobran con los de la propia vida” [Araquistain, 1930: 56]⁸. En definitiva, al convertirse el teatro en negocio y dejando de ser arte, el público, como receptor y cliente, pasa a ser la instancia máxima de canonización, imponiendo sus directrices, gustos y preferencias al resto de participantes en el sistema canonizado, exigiendo la creación constante e industrial de un producto de fácil consumo.

Es en relación a esta concepción industrializada del teatro donde entran a jugar un papel clave otros dos elementos de la rígida e inamovible estructura del teatro canonizado: los empresarios y los actores. De los primeros poco se puede apuntar si no es su preclaro interés crematístico, vinculado a la clase social pudiente, una de las causas primeras del proceso de industrialización del teatro. Rafael Marquina ya lo apuntaba en su página de teatro “Examen de obras no admitidas”, publicadas desde enero de 1924 en el *Heraldo de Madrid*: “prefieren acogerse –aun sin conocerlas- a las obras fáciles de los autores conocidos y de un género ya sancionado con pingües

⁷ Esta misma idea de Araquistain la defenderá, como veremos más adelante, el mismo Torrente Ballester en su *Razón y ser de la dramática futura*.

⁸ La idea de Araquistain respecto al público la desarrolla principalmente en el capítulo VIII de la primera parte de *La batalla teatral*, “Una mentalidad infantil”. Resulta ser uno de los diagnósticos más certeros sobre los procesos de legitimación del teatro comercial en estos años y de la homologación y subordinación del campo teatral al campo del poder, siguiendo la terminología bourdieuana.

resultados en taquilla-por el beneplácito del público” [en Di Gesú, 2006: 31]. La ley económica, que regía el sistema teatral central, empujaba al empresario a no arriesgar, insistiendo en los autores consagrados y cerrando de esta manera el acceso a autores noveles o renovadores. Díez-Canedo aportó una de las definiciones más aclaratorias de esta figura teatral por estos años:

“no tiene más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena, ni mas anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias: aventuras peligrosas frente a las cuales blasona de una seguridad, sólo posible para él en los senderos conocidos.” [Díez-Canedo, 1938, 30]

Cabe añadir a lo anterior que en muchos casos eran los primeros actores los dueños de la compañía, por lo que gran parte de la acusación de Marquina iba dirigida hacia aquellos primeros actores que favorecían la dinámica de producción de este sistema “encasillándose en el registro de los géneros de éxito, potenciando los modelos y el repertorio que satisfacían las expectativas del público” [Iglesias Santos, 1998: 44]. Pero este estatismo del gremio de los actores no hacía referencia únicamente a claudicación sin reparos ante las exigencias genéricas del público. Las teorías y técnicas de declamación vigentes en España se asemejaban más a las expuestas en *La paradoja del comediante* de Diderot que a las nuevas propuestas de Stanislavski, Meyerhold o Craig⁹, lo que no impedía la presencia de cierto talento natural en grandes actores y actrices como Rafael Calvo, Antonio Vico, María Guerrero, Margarita Xirgu, Catalina Bárcena, Rosario Pino o Enrique Borrás. La falta de preparación a espaldas del talento de algunos actores ayudó a crear un auténtico *star system* con actores mediocres pero que el sistema teatral necesitaba, alimentando de tal modo el divismo interpretativo de algunos que no tenían razón para tal exceso.

Y es esta exaltación del propio trabajo bien hecho, aunque en la mayoría de los casos no hubiera tal, la que también condicionará al último elemento de ese sistema literario canonizado, que pasará a depender de todos los actores anteriormente descritos.

⁹ Al hablar de Gordon Craig, es necesario citar también a Cipriano Rivas Cherif, quien pudo estudiar con él en Italia, hecho que influyó en el posterior desarrollo de sus teatros experimentales y su Teatro Escuela de Arte. Pero en eso podremos profundizar más adelante.

Y es que el autor quedará con escaso margen de maniobra si atendemos a los condicionantes que hemos venido exponiendo. Desde la exigencia genérica y temática del público¹⁰ hasta la dependencia del desarrollo de la obra en función de actor que la interpretara, que no dudaba en reestructurar la pieza en función de sus cualidades interpretativas, pasando por la exigencia de una creación casi inmediata por parte del empresario, acuciado por la demanda de obras nuevas, el papel del autor se restringía a reutilizar esos moldes ya canonizados para crear nuevos productos. Este mundo tan apremiante y directivo sobre el texto llevó a desarrollar un auténtico mundo productivo basado en la colaboración y en la traducción o importación de textos. En cualquier caso, esto no suponía problema alguno para la estabilidad de este sistema petrificado, ya que “las obras traducidas por los productores del teatro comercial tienden a reproducir las normas y modelos de dicho teatro, a reforzar su repertorio sistémico, el canonizado por el público y, probablemente, desempeñaban un papel semejante en su sistema de origen” [Iglesias Santos, 1998: 58]

Un desolador panorama el que venimos describiendo, donde los diferentes componentes del sistema conforman un perfecto engranaje con sus papeles bien determinados para mantener un sistema totalmente petrificado:

“Todos los abastecedores del arte dramático: empresarios, autores y actores, sueñan con la comedia que alcance, por lo menos, las cien representaciones seguidas, y como está confirmado que sólo cinco o seis autores son capaces de esa hazaña en ellos piensan las compañías principales” [Araquistain, 1930: 66]

Si hasta este momento nos hemos limitado a caracterizar los diferentes elementos rectores del sistema teatral canonizado, del teatro comercial es, en primer lugar, porque como metodología nos parece la más conveniente, ya que el desarrollo de las diferentes propuestas vanguardistas y su posterior evolución hacia la politización del teatro, dentro de las cuales se inscriben los distintos momentos de la incipiente producción literaria de Torrente Ballester, deben entenderse en contraposición a este sistema central. En sus propias palabras, en estos años “progresivamente se produce un

¹⁰ “No hay que culpar a los autores de lo que escriben; desde Lope acá, casi todos han procurado dar gusto al que paga” [Araquistain, 1930: 47]

simultáneo aplebeyamiento de la escena y del público que, finalmente, logra su unidad; el triunfo absoluto de la ordinariez” [Torrente Ballester, 1941: 215]; en segundo lugar la llamada crisis teatral fue una crisis de ideas y no económica, aunque, bien es cierto, las dificultades económicas por las que atravesó este teatro comercial en la década de los 20 fueron tema constante en las páginas de los periódicos de la época [Sanmartín Pérez, 2006]. Es cierta la existencia y profundidad de la crisis, pero más cierto es que la crisis artística no es consecuencia sino causa, al menos en la parte que alude al público, de la crisis económica, tal como indicaba Araquistain en su artículo “La crisis teatral es provechosa”, publicado en *La Voz*, 26 de marzo de 1925, “Hasta ahora, cuando se aludía a la crisis del teatro se quería significar que el arte dramático degeneraba a marcha galopante. Hoy además la crisis del teatro entra en el concepto económico de este término: a la ruina artística hay que añadir la ruina material de algunas empresas teatrales” [en Sanmartín Pérez, 2006: 28]. La incidencia social de esta crisis económica teatral fue bastante mayor que la crisis artística, juzgando a partir de los numerosos artículos que en torno a ésta se publicaron en torno a 1924-25. Sin embargo, otro de los autores renovadores del momento, Jacinto Grau, nos da la clave para entender la crisis y el medio para sobreponerse a ella:

*“Hemos leído muchos artículos y muchas opiniones y “modos de ver” acerca de la consabida crisis. Se ha hablado de los actores, de los autores, de los impuestos, del cine, del medio de atraer al público, de las funciones de tarde y de noche. Se ha hablado de todo, menos de lo esencial. De renovarse. Y si alguna vez se ha tocado esta cuestión tan capital, que es única, se ha medio soslayado. Parece increíble, pero es. Y es la única crisis positiva e inconjurable por ahora: la aparente imposibilidad de renovarse”*¹¹ [en Sanmartín Pérez, 2006: 27]

Es, por tanto, la lucha entre la renovación y la continuación del centro del sistema teatral la que se establece en estos años y en la que hay que entender la

¹¹ “Un comentario a la crisis teatral” en *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1925. Del mismo modo, Azorín se plantea que “habrá en la crisis teatral otros factores, los económicos; no lo dudamos. Pero ¿quién duda que la principal causa de la crisis teatral es esta absurda, incomprensible limitación que ante la pluralidad de imágenes del cinematógrafo el teatro se impone a sí mismo?” [“El cine y el teatro”, *ABC*, 26 de mayo de 1927, en Azorín, 1996: 378]

producción teatral de Torrente Ballester, autor periférico en la periferia teatral, pero, tal como él mismo planteó, “creo haber respondido al espíritu de mi tiempo” [Torrente Ballester, 1986: 27]

1.1.1.- La vanguardia y Torrente Ballester

Este complejo entramado de intereses y demandas en el centro del sistema teatral de estas primeras décadas del siglo XX que hemos descrito someramente convertía al polisistema literario en un símil de edificio ruinoso donde los cimientos se hallaban profundamente arraigados en tierra firme. No es extraño, por tanto que se hable del imposible vanguardismo del teatro español, “a causa de la presión ejercida por el público, que termina con la domesticación del dramaturgo o por hacerle buscar un posibilismo escénico que le permita estrenar y tener un éxito más o menos grande” [De la Fuente, 1992: 132]. Un sistema petrificado como el que se daba en estos momentos requería un profundo y largo proceso de transformación, donde el proceso teatral revolucionario estaba prácticamente condenado de antemano, si atendemos a la realidad escénica de nuestro país. Azorín, de este modo, preconizaba ya en su artículo “Una obra y un estreno”, que si bien “tiene, pues, que existir, una disconformidad, una heterodoxia. Las herejías en arte son fecundas”, existía una paralela necesidad de realizar un cambio paulatino:

“Poco a poco, esa disconformidad, mayor o menor, más o menos ancha, más o menos intensa, hace que un ideal innovador, audaz, heterodoxo, que se iba formando en una minoría, llegue a tener consistencia y llegue a dominar” [Azorín, 1998: 365]¹²

Nos encontramos, por tanto, ante una situación muy peculiar en nuestras tablas, y es que el desarrollo de las vanguardias europeas, que De la Fuente Di Gesú dividen en dos etapas, simbolismo y surrealismo [De la Fuente, 1992: 133 y Di Gesú,

¹² En su *Deshumanización del arte*, Ortega aclaraba también el proceso paulatino que debía presidir la canonización del arte nuevo, al afirmar que “o la tradición acaba por desalojar toda potencia original –fue el caso de Egipto, de Bizancio, en general, de Oriente-, o la gravitación del pasado sobre el presente tiene que cambiar de signo y sobrevenir una larga época en la que el arte nuevo se va curando poco a poco del viejo que le ahoga.” [Ortega y Gasset, 2005:191]

2006: 68-69], de las cuales sólo la primera llegó a realizarse de manera más o menos plena en España, no era extrapolable al sistema teatral español, ya que el sustento social del teatro era bien distinto¹³. Si bien estos sistemas periféricos fueron desarrollados en muchos casos siguiendo unas directrices programáticas, unas líneas teóricas asentadas ya en gran parte de Europa, su desarrollo en España se hará parcialmente, sin que se pueda hablar de teatro vanguardista. Muchos aspectos interesantes se tomaron de esas propuestas que venían de fuera, pero la situación de nuestro teatro, la que hasta este momento hemos explicado, hizo que cualquier tipo de innovación debiera ser defendida hasta la saciedad. La respuesta de la vanguardia no será sino tratar de minar y corregir todos y cada uno de los elementos señalados para que la renovación del sistema literario surtiera efecto. Este hecho ha permitido concluir a casi todos los estudiosos del teatro de la época que no se puede hablar de un verdadero arte *de* vanguardia, sino de un teatro *en* la vanguardia¹⁴, caracterizado por su eclecticismo, por presentar determinados aspectos de las vanguardias y por las diferentes experiencias vanguardistas individuales que hubo en España, que las hubo y de bastante calidad, que cristalizaron más que en el desarrollo de unas ideas en torno a una teoría, en un compendio de recursos dramáticos comunes a todos y surgidos, en casi todos los casos, como respuesta a una situación teatral decadente y estancada.

Es el eclecticismo, por tanto, la nota predominante del movimiento teatral renovador en España, donde no surgió un único paradigma, o un paradigma predominante, que guiara la reforma del teatro, sino que surgieron diferentes sistemas periféricos en torno al centro canonizado caracterizados por cierto grado de dispersión pero que ponen en cuestión no sólo el valor de las formas teatrales al uso, sino la concepción estética e ideológica subyacente a esas formas, así como los criterios básicos en que se funda el concepto de lo teatral. No es extraño que Urszula Aszyk

¹³ Volvemos a remitir a Araquistain y el capítulo dedicado a la burguesía española, diferenciada de la europea por su infantilismo, lo que conllevaba unas implicaciones de inmovilismo en los gustos y en las demandas. De igual modo, Azorín no dudaba en afirmar en 1926, en su artículo “Una obra y un estreno”, ya citado, que “una nueva clase social, clase antes intermedia entre la obrera y la burguesa, ha hecho su acceso a la riqueza. Si la antigua burguesía tenía una tradición de cultura, una tradición literaria, por tenue que fuera, que le servía de guía en sus goces estéticos, la nueva clase que ha irrumpido de repente en la riqueza y en el bienestar, carece de estos antecedentes de cultura” [Azorín, 1998: 356]

¹⁴ Torrente Ballester no dudó en afirmar, a pesar de estar inmerso años atrás en ella, que la vanguardia teatral “en España no pasó de balbuceo” [Torrente Ballester, 1941: 227]

señale que “la vanguardia en aquella época tiene más bien carácter intencional y no se convierte en un verdadero hecho cultural” [Aszyk, 1983: 178]

Es, por tanto, poco definitorio incluir la primera obra teatral de Torrente Ballester, *El pavoroso caso del señor cualquiera*, dentro de la vanguardia teatral, atendiendo a este panorama. La ruptura con el teatro dominante es palpable desde el inicio de la obra, con la presencia del Autor en el escenario, y poco más tarde, con la entrada en escena del Señor Cualquiera, interrumpiendo el parlamento del Autor:

“habrá descendido al escenario desde lo alto del telar, atado por un lazo en la cintura; y ya desatado, se encara con el AUTOR. El SEÑOR CUALQUIERA viste ese delicioso traje convencional de los tontos que en el circo nos entretienen durante los intermedios” [Torrente Ballester, 1997: 199]

Pero, en ningún caso, nos aclararía su etiqueta vanguardista el tipo de obra que nos encontramos. Si intentamos concretar, podríamos calificarla, dentro de este magma vanguardista y renovador, como surrealista, aunque los elementos simbolistas y el estilo pirandelliano en la obra adquieren tal relevancia que no se puede negar su influencia. Estas dificultades a la hora de definir esta obra concreta dentro de un movimiento es fiel reflejo del devenir vanguardístico en España por los años 20 y 30. Los diferentes elementos proceden de fuentes diversas para desembocar en riachuelos artísticos que tratan de llevar agua purificadora a los escenarios españoles. Y es que, como hemos indicado, este eclecticismo deviene en obras difícilmente clasificables dentro de un movimiento concreto. El estudio de esta obra podrá aclarar una parte de esas influencias renovadoras, evidentemente no todas, y es por esta misma razón por la que ésta y otras obras torrentinas cabe entenderlas como un intento, más o menos logrado, de renovar la escena española, dando muestras de esas influencias renovadoras, provenientes de fuera y autóctonas, que desarrollaremos para entender tanto el campo literario en el que desarrolló Torrente Ballester su producción teatral, como la producción teatral en sí.

Este proceso ecléctico de asimilación de las vanguardias proviene de la férrea lucha que los artistas, críticos y algunos empresarios entablaron contra el teatro canonizado. El enemigo era el teatro comercial en general, y las batallas se debían librar en todos y cada uno de los lugares comunes del teatro, en torno a cada una de las figuras

que habían petrificado el sistema hasta hacerlo impermeable a cualquier intento de renovación. De este modo, los frentes abiertos y las artes desarrolladas para vencer en ellos fueron tan diversas y, en muchos casos, difusamente aplicadas, que el desarrollo de la pretendida nueva práctica teatral no responde a un programa genérico, sino a una idea común de cambio, aplicada de muy diferentes maneras.

De los pocos elementos comunes que podemos observar de estas diferentes tomas de posición dentro del polisistema literario, es necesario destacar el profundo cambio en los procesos de canonicidad que sufrió el arte en general y el teatro en particular. Fruto de esta decadencia escénica, asentada en la cerrada estructura comercial e industrial que hemos descrito en la introducción a este capítulo, las reformas para renovar nuestro teatro deben provenir y orientarse en torno a la recuperación del verdadero espíritu del teatro. “*Rethéatraliser-le-théâtre*”, proclamó en 1909 George Fusch. Y las vanguardias europeas no dudaron en luchar frente a un naturalismo que se había quedado encallado en modelos no evolucionables ya. Se trataba de devolver a la escena todos los recursos espectaculares que se habían eliminado en el siglo XIX al hacer las traducciones directas de la realidad mimetizada por el drama, partiendo en estos momentos de “una percepción de la escena como espacio lúdico y de artificio” [Di Gesú, 2006: 56]. Para esto, lo primero que se hizo fue renunciar a la verosimilitud. Este grito de guerra se oyó en España tímidamente, pero no en los escenarios comerciales ni en la mayoría de compañías o teatros, sino en las voces de los críticos, de los autores y en los montajes de pequeñas compañías¹⁵.

El desarrollo de esta idea y este proyecto implicaba la necesidad de subvertir la concepción que del teatro se tenía en Europa y en España¹⁶. Frente al realismo caduco y la poética teatral modernista, esencialmente conservadora, diferentes autores buscan, a través del simbolismo, una nueva noción de teatro, que rompa definitivamente como la concepción del teatro como mimesis. Torrente Ballester señaló que con este teatro

¹⁵ Citamos anteriormente algunos de los ensayos de estos años acerca de la necesidad de renovar el teatro, y todos ellos sirven para ejemplificar esta idea de “reteatralizar el teatro”, por lo que únicamente remitiremos a la nota 1 de este trabajo.

¹⁶ En realidad, la diferencia en la aplicación de este modelo radicaba esencialmente en la posibilidad de aceptación de estos proyectos en un sistema y en otro, siendo el sistema español prácticamente impermeable a éstos, mientras que el desarrollo de la burguesía en Europa permitió que ésta fuera más proclive a aceptar estos cambios [Araquistain, 1930: 63-68].

realista se marca “el triunfo de la técnica sobre la imaginación, de la mecánica sobre la poesía [...] el dramaturgo elige sus tipos protagonistas entre los ejemplos o modelos que le brinda la burguesía”, de tal modo que “el dramaturgo moderno acentúa la importancia de los detalles, externos, estableciendo sobre ellos el esquema”, [Torrente Ballester, 1941, 218 y 219], lo que significaba alejar al teatro del arte que le es propio para someterlo a la tiranía de un público determinado, la burguesía. En definitiva, la crítica a este teatro canonizado es que no es un teatro teatral, artístico, ya que “no se sale del tiempo y del espacio empíricos ni de la vida vulgar” [Torrente Ballester, 1941: 220], para ser arte, sino que es mera mimesis de una determinada parcela de la realidad. Las propuestas vanguardistas, por el contrario, buscarán a través de esta “reteatralización del teatro” la ruptura con la mimesis en favor de un concepto de teatro ajeno a la mera representación de la realidad, concepto que, al mismo tiempo, es, para ellos, mucho más amplio. El propio Torrente Ballester afirma que “toda comedia, toda obra de arte, es un artificio, y muchas pretenden disimularlo aspiran a engañar” [Torrente Ballester, 1982: I, 15]. Azorín, en su artículo “Autocrítica: *Brandy, mucho brandy*” planteaba también la necesaria lucha frente al mimetismo escénico: “Lo fundamental de ese teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro de ahora es superrealista: desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía de ensueño, de irrealidad” [Azorín, 1998: 349-350].

Existe, por tanto, un nuevo planteamiento acerca del teatro que conlleva la idea de devolverle lo que de arte tiene, eliminando la predominancia y dependencia de lo mimético y lo verosímil, autonomizando el campo teatral, lo que implica un proceso consecutivo acerca de los procesos de canonización dentro de este sistema periférico. Ya hemos señalado que la recepción de estas ideas no se hizo a través de un amplio elenco de participantes en el sistema teatral, sino que se redujo, casi exclusivamente, a algunos autores, minorizaros grupos teatrales y críticos. La “reteatralización del teatro” supone, *per se*, una autonomización del campo literario, una desvinculación del campo económico y social, pasando a recogerse espíritu originario, esto es, siendo arte en sí mismo. De este modo, los procesos de canonización dentro de este nuevo sistema periférico se centrarán exclusivamente en razones y criterios artísticos. Al mismo tiempo, esa idea se refuerza al ser un proyecto desarrollado por un grupo reducido, dentro del campo teatral, lo que Azorín calificó en su artículo “El pleito teatral” como verdaderos “hombres de teatro” [Azorín, 1998: 315]. Si, como plantea Bourdieu, “la construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de

principios específicos de percepción y valoración del mundo natural y social [...], es decir, a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético” [Bourdieu, 1995: 201], el desarrollo del teatro vanguardista impone, necesariamente, un nuevo proceso de canonización, unos nuevos criterios a seguir.

La canonicidad, tanto dinámica como estática, no dependerá ya de actores sistémicos ajenos al propio mundo teatral, es decir, aquellos que habían entrado a formar parte del sistema entendiéndolo sólo como negocio, y también aquellos, que siendo piezas claves del sistema teatral (público, actores y directores), ayudaron a deformar, degenerar y transformar el teatro hasta llevarlo a un estado de no retorno y de ruptura. El canon de este sistema periférico vendrá determinado exclusivamente por los componentes de este campo, del que se excluye a casi todos los participantes del centro del polisistema teatral, principalmente el público burgués, que, si bien seguía siendo la primera instancia de canonicidad dentro del teatro comercial, estaba excluido de este sistema periférico, desde donde se gestaba la renovación del teatro, a la espera de poder acceder y llevar a un público nuevo, que, siguiendo la máxima de buscar en las raíces del teatro la renovación, debía ser el público popular y el intelectual.

Una manera diferente de entender el teatro, recuperando su valor artístico, donde el artista “en su huida de la trascendencia humana para buscar arte solamente *artístico*, encuentra en el juego la mejor metáfora de su propio quehacer” [Mateos Miera, 2002: 23], y unas reglas distintas para valorarlo, predominando su valor simbólico sobre el económico o social, son los dos puntos comunes a partir de los cuales los caminos de la vanguardia española se desarrollan siguiendo cauces muy diferentes y nunca plenamente desarrollados. Podemos hablar de algunas plenamente vanguardistas, como las de Gómez de la Serna, con sus tres textos de pantomima que bajo el común título de *Accesos del silencio* publicó en 1911, así como *La bailarina*, de 1910, y *Fiesta de dolores* de 1911; si bien es cierto que Gómez de la Serna “elaboró sus personales propuestas con un propósito innovador que conectaba de forma natural con los movimiento de vanguardia y, en particular, con el expresionismo y el cubismo” [Muñoz-Alonso, 2003: 23], estos intentos fueron dados de lado, no sólo por el público, sino por el propio sistema renovador y el propio autor. Nos encontramos, por otro lado, con propuestas simbolistas, pero con un carácter marcadamente propio, como son las

obras unamunianas¹⁷, que a través del concepto de <<desnudez escénica>>, que convierte en “auténtica categoría estética”, propone un teatro como poesía dramática, que le lleva a desbordar el provincianismo psicológico del teatro naturalista español de comienzos de siglo, y que le sitúa “en la corriente del teatro europeo en la que figuran, cada uno con sus caracteres específicos, la obra dramática de Claudel, Eliot, Anderson, Cocteau, Giradoux, parte de Anouilh, etc.” [Ruiz Ramón, 1986: 79]. Por otro lado, en Jacinto Grau “se hace patente el profundo descontento que distingue a las generaciones vanguardistas y un decidido prurito por la experimentación, pero no exhibe los atrevimientos más excéntricos frente a las normas dramáticas” [Kronick, 1992: 81]. Si bien rechaza Grau el realismo superficial de Benavente y Arniches, en defensa de un realismo simbolista al estilo de Chejov e Ibsen, su teatro dista bastante de otras propuestas renovadoras, principalmente por su carácter discursivo, haciendo de su teatro un proyecto reformador pero no excesivamente vanguardista, a pesar de que su mejor logro teatral, *El Señor de Pigmalión* pueda y deba ser considerado como una de las obras vanguardistas más logradas en nuestro país.

Propuestas renovadoras diferentes también son las planteadas por los diferentes cenáculos teatrales que se conforman en torno a una figura determinada, como Rivas Cherif, promotor de alguna de las experiencias renovadoras como *Teatro de la Escuela Nueva*, primer grupo alternativo de Rivas Cherif, fundado en 1920, al que siguieron *El Mirlo blanco*, *El Cántaro roto*¹⁸ y, sobre todo, *El caracol*, donde la influencia de Gordon Craig fue primordial. Por otro lado, los montajes de Rivas Cherif al frente de la compañía de Margarita Xirgu supuso “la incorporación de obras de autores europeos y americanos actuales al repertorio habitual no destacando por su número como por las novedades que estas novedades aportan a la escena comercial de la época” [Gil Fombellida, 2003: 190]. Otros grupos similares a los formados por Rivas Cherif imprescindibles para comprender la acción de estos reducidos experimentos teatrales serían la *Compañía Libre de Declamación* de Ignasi Iglesias y Felip Cortiella,

¹⁷ Unamuno será una referencia constante en Torrente Ballester, quien llega a afirmar que en “mi primer diario serio [1932], ahora perdido [...] trasladaba, hechas más, aplicadas a mi propia vida, las ideas de Unamuno” [Torrente Ballester, 1974: 30]. Su figura, por tanto, volverá a salir al paso a lo largo de este trabajo.

¹⁸ Éste fue uno de los grupos experimentales más destacados de estos años, bajo la dirección de Valle-Inclán y la colaboración de Rivas Cherif, de quien se representó la obra *Un sueño de la razón*. Pero quizá la obra más significativa realizada por este grupo fue *Orfeo* de Cocteau.

precedente del *Teatre Intim* fundado por Adrià Gual en 1898, cuya finalidad “no és fer teatre per diversió o vanitat, més o menys perfecta o digna; és l’anar incorporant a la dramàtica catalana totes les valors del món que tinguin o prometi tenir una transcendència, sigui en el fet d’autors, com en els elements que es considerin auxiliars en les coses de l’escena” [en Gallén, 1992, 167], el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis, el *Teatro Íntimo Fantasio*, de Rafael Martínez Romarate y su mujer, Pilar de Valderrama, “cuyos montajes durante 1929 y 1930 se caracterizaron por una cuidada escenografía en la que se prestaba especial atención a la luz, de acuerdo con los modelos más prestigiosos de la escena europea” [Muñoz-Alonso, 2003: 15], *La Cancela Abierta*, el *Teatro de la Nueva Literatura*, ambos promovidos por Burgos Lecea, el *Teatro Íntimo El Mirador*, la *Agrupación Artística Teatral D.C.A.N.*, la efímera *Agrupación Española de Bellas Artes* y el Club Anfístora; pero, sobre todos estos, cabe destacar el *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra, que entre 1916 1926 ofreció desde el Teatro Eslava montajes que no rechazaban el éxito comercial, pero que presentaban una rigurosa puesta en escena, recalando el papel y el valor que el director de escena habían de adquirir necesariamente para la renovación de nuestro teatro¹⁹.

Se podrían citar tantas líneas diferentes de desarrollo como autores vanguardistas o grupos experimentales, ya que cada uno desarrolla esta vuelta a la esencia teatral de manera particular. No son las citadas, de esto somos conscientes, las más relevantes de todas²⁰, sin embargo sirven como botón de muestra de lo expuesto hasta este momento: la heterogeneidad del movimiento vanguardista y renovador español, la divergencia de propuestas planteadas y su consiguiente dificultad de conformación como movimiento.

Queda por señalar, sin embargo, una última propuesta interesante, para el final que perseguimos, dentro de la vanguardia. Esta es la propuesta azoriniana superrealista, que posee un corpus de reflexión teórica detrás de ella, en gran medida proveniente del simbolismo. Si nos parece muy relevante, no sólo es por ese respaldo teórico que fue

¹⁹ Para conocer en profundidad este y otros proyectos nada mejor que acudir a la tesis doctoral del profesor Julio Enrique Checa Puerta, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*.

²⁰ No hemos citado ni a Valle-Inclán ni a Lorca, pero por todos es sabido que son estos autores, con toda probabilidad, los que, uno antes y otro después, desarrollaron las propuestas vanguardistas españolas más plenamente logradas. En cualquier caso, en el desarrollo de este punto iremos viendo diferentes propuestas renovadoras de autores diferentes que ayudarán a completar un somero boceto del panorama teatral vanguardista español.

forjando en sus colaboraciones periodísticas en *ABC*, sino por la extraordinaria influencia ejercida sobre el joven Torrente Ballester²¹, que no duda en remarcar él mismo en sus apuntes biográficos al afirmar que “el <<superrealismo>> me permitió comprender que mi orientación hacia la fantasía no iba descaminada” [Torrente Ballester, 1986: 19]²². Podemos situar de este modo al escritor ferrolano en un marco teórico más o menos determinado, pero, tal como señalamos antes, sin renunciar a determinadas propuestas provenientes de otras fuentes, teatrales algunas (Pirandello, por ejemplo) y literarias otras (Poe, Baudelaire, Mallarmé)²³.

El desarrollo de este superrealismo azoriniano, como el de otras muchas propuestas, parte de una necesaria renovación temática, genérica, técnica, de público y de la estructura total del espectáculo. Aunque más adelante nos referiremos al movimiento surrealista en España, quede sentado desde el principio que, aunque Azorín aludió, incluso, a André Breton y los surrealistas franceses que en 1924 habían publicado el *Primer Manifiesto*,

“tanto sus disquisiciones teóricas como sus obras “superrealistas” poco tenían que ver con el movimiento surrealista. El fundamento estético e ideológico de sus ideas partían de la reacción antinaturalista para entroncar con el simbolismo al tiempo que asimilaba la influencia de autores como Lenormand y Pirandello, las teorías de Freud, la revalorización de los modelos teatrales clásicos y la admiración por el cine y el lenguaje cinematográfico” [Muñoz- Alonso, 2003: 40]

²¹ El propio Torrente Ballester reconoció esta influencia en conversación con Carlos G. Reigosa, donde afirma, acerca de su primer artículo publicado en el periódico *El Carbayón*, que “Si, o artigo debía ser moi malo. Era absolutamente azoriniano. Quero dicir que estaba nunha mala prosa de Azorín” [Reigosa, 2006: 36]

²² Torrente Ballester explicó a Carlos G. Reigosa el apodo de “superrealista” con el que le motearon en la Universidad de Oviedo [Reigosa, 2006: 35]

²³ Aunque sobre este punto reincidiremos más adelante, es bueno dejar por delante esta afirmación de Torrente Ballester: “en Poe hallé justificaciones más que suficientes para mi tendencia paralela al racionalismo” [Torrente Ballester, 1986: 19]. Del mismo modo, en su *Currículum en cierto modo* destaca su descubrimiento a comienzos de los años 30 “del clasicismo consciente en sus formas más modernas y paradójicas” [Torrente Ballester, 1981: 26]

La propuesta azoriniana es, en definitiva, un intento de “desprovincializar el ambiente teatral español incorporándolo a las nuevas tendencias del teatro europeo, especialmente en su expresión francesa. Su punto de partida es la negación de la estética naturalista y sus sustitución por un teatro antirrealista, que permita aflorar el mundo de lo subconsciente y lo maravilloso” [Ruiz Ramón, 1986: 163]. Es la propuesta de una estética de la fantasía, de la imaginación, desde la que se trata de desbancar al teatro comercial de su puesto preponderante. En uno de sus artículos teatrales, “El arte del actor”, sienta esta premisa como la base desde donde regenerar el teatro:

“El teatro de intriga se halla agotado; es preciso recurrir a un teatro de fábula simplificada... y de imaginación. Sí; de imaginación. Porque la imaginación no estriba –como pudiera creerse–, en la invención de una fábula, de un argumento complicado, sino en idear una muchedumbre de detalles, de pormenores, de incidentes, que son a manera de un tejido brillante, original, pintoresco, que forma la obra teatral” [Azorín, 1998: 325]

Este proceso de desintegración de la fábula, de ruptura de la linealidad de la misma, dando primacía a la fantasía e imaginación, no es un accesorio caprichoso de Azorín, sino una respuesta a una concepción del hombre muy distinta a la que el teatro comercial presenta: “Existe en el mundo una desgana profunda de la realidad [...] Hacia una región, en donde lo que predomine no sea el hombre, sino la imagen múltiple, contradictoria e impalpable del hombre” [Azorín, 1998: 319]. En otro artículo de 1927, “Siguiendo a Tamayo: Lógica”, Azorín redonda en la idea de que “la vida es otra, otro debe ser el teatro” [Azorín, 1998: 399]. Rivas Cherif, por su parte, creía que el teatro debía ser “un arte de imaginación y no mera reproducción ejemplar de la más triste vida cotidiana”²⁴ [en Dougherty, 1984: 128]. Del mismo modo, Julio Marsan, en su libro *Teatro de ayer y de hoy* plantea que

“Por encima de las realidades aparentes y de este mundo que percibimos existe otro mundo más verdadero. Al lado de nuestra vida real hay otra vida, que se desenvuelve inconsciente, misteriosa, y que no se revela sino

²⁴ *Heraldo*, 7 de agosto de 1926, p. 4.

en ciertos momentos [...] ¿Por qué el teatro y la poesía no tratarán de lograr esos estados profundos, de evocarlos, menos, en vez de atenerse siempre a los dramas aparentes, a las tempestades superficiales, a la efervescencia de lo exterior?” [en Azorín, 1998: 383-384]

Este cambio de rumbo hacia lo fantástico y alejado de lo real empírico responde la nueva concepción del teatro, vinculada íntimamente al desarrollo de las vanguardias. Mariano de Paco y Antonio Díez, en su introducción a las obras completas de Azorín, establecen un paralelismo entre la acción dramática azoriniana y la figuración pictórica vanguardista, alegando que “la distorsión cubista, poliédrica, de la realidad, la desaparición figurativa de la pintura abstracta, son paralelas a la desaparición de la fábula, en el sentido más convencional, del teatro superrealista” [De Paco y Díez, 1998: 39]. El propio Azorín, en sus innumerables artículos donde cita la necesaria influencia del cine en el teatro, establece una similitud análoga entre el cambio de rumbo del teatro y otro ajeno parcialmente a él, como es el cine. Si “el mundo, para los seres humanos, está compuesto de dos series de imágenes; imágenes directas, emanadas de la realidad, captadas por los sentidos, e imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación.”, el autor se pregunta porqué “la literatura dramática –y más en España que en ninguna parte- se ha vedado en absoluto la utilización de ese mundo de imágenes nuevas”, mientras que el cine “después de dominar el mundo físico, tiende a dominar el mundo de lo subconsciente y subjetivo” [Azorín, 1998: 376-378]. Es, por tanto, respuesta vanguardista a un nuevo mundo, que acababa de sufrir la peor guerra conocida hasta la fecha, el desvío de lo real prosaico que propone Azorín para el nuevo teatro, siguiendo sus indicaciones de teatro superrealista. Para Di Gesú “la farándula, como imitación realista de la vida, ya no podía satisfacer al hombre europeo de la posguerra, que trágicamente había experimentado la realidad, y que entonces este teatro tenía que abdicar en un tipo de representación que exaltara la imagen múltiple, contradictoria e impalpable del hombre” [Di Gesú, 2006: 93]. En definitiva, se terminó por llegar al punto donde “la vida es más rica que el arte” [Araquistain, 1930: 45], lo que exigía una renovación del teatro, comenzando por la realidad representada y el modo de representarla.

Torrente Ballester no es ajeno a esta depuración de la fábula, depuración que no es sino simplificación y eliminación de lo accesorio y lo convencionalizado, de aquella “carpintería teatral” que había anquilosado el teatro representado a través del

uso de uno mismos recursos dramáticos de manera constante. En *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*, ante la imposición del personaje arrojado al escenario de llevar a cabo su drama, el autor le pregunta “¿cuál es el argumento, la trama, la peripecia a desarrollar? Es necesario, por lo menos, un guión. Yo podré favorecerle con mi talento de dramaturgo”. La respuesta del señor Cualquiera es sintomática de esta necesidad de renovar el teatro:

“Usted no tiene nada que saber. Usted falsificaría mi dolor para hacerlo teatral y literario. No me importa nada de eso. Yo voy a vivir aquí, sobre las tablas, ante estas personas, un drama auténtico, el mío, sin adornos, sin literatura. No necesito que invente argumentos, que prepare trucos, que diseñe diálogos. ¡Nada! Antes le mandé quedarse, pero ahora le exijo que se vaya” [Torrente Ballester, 1942: 204]

Esta puesta en duda, negación en algunos momentos como el que acabamos de citar, de la realidad prosaica, que refleja y es la base del teatro burgués, es justificada por Azorín en diferentes artículos de crítica teatral y es necesariamente enlazada al planteamiento del tema de la personalidad en el nuevo teatro. De tal modo que en “El teatro de Pirandello” comienza por preguntarse si “nos hallamos en el mundo real, vivo de la materia y de la pasión, o en un orbe superior, espiritual, incruento, todo imaginación e irrealdad”, para concluir afirmando que

“existimos nosotros; sí, existimos, indudablemente; pero nuestra existencia es irreal, fantástica. La gente que nos rodea ve en nosotros una imagen deformada de lo que nosotros somos en realidad [...] No sólo no sabemos cuál es nuestra verdadera personalidad, sino no podemos alcanzar a conocer –tras tantos esfuerzos- cuál e la imagen que los demás tienen de esta nuestra fugitiva e inestable personalidad” [Azorín, 1998: 304-305].

Si la realidad en la que nos movemos no es aquella en la que el teatro burgués está acostumbrado a desarrollar sus dramas, es necesario, como señalamos antes, ampliar la realidad tratada. Pero, por otro lado, si el mundo al que llamamos real no es tal, la concepción de uno mismo, de la personalidad propia debe ser puesta también en

entredicho²⁵. Esta preocupación por la personalidad, por la dualidad entre el ser real y la máscara social, no es una preocupación exclusivamente superrealista ni azoriniana. Bien es cierto que el tema aparece en obras de Azorín como *Lo invisible*, *Brandy*, *mucho Brandy* y *Angelita*, pero en otras obras es también el tema principal, como en *Los medios seres* de Gómez de la Serna, *El otro*, de Unamuno, *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, *Sinrazón*, de Ignacio Sánchez Mejías, *Tararí*, de Valentín Andrés Álvarez, *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti y en García Lorca, por ejemplo en *Así que pasen cinco años*. Si el tema es tan recurrente es porque “caducaban las soluciones de la víspera: era engañosa esa supuesta unidad del yo [...] El hombre, ente profundamente metafísico, inquiría otra vez qué era él y qué la realidad” [Monner Sans, 1947: 35-36]²⁶.

Pero si de alguien se debe hablar al establecer el tema la multiplicidad de la personalidad y de la irrealidad de la realidad empírica en el teatro del siglo XX es, evidentemente, de Pirandello. Su influencia en España fue tanto real como efectiva, al menos en el campo teatral periférico, como muestra Martín Rodríguez. El modelo estructural propuesto por Pirandello contravenía e invertía las convenciones teatrales burguesas, por lo que fue adaptado por ciertos autores, entre ellos Torrente Ballester, ya que “lo importante para el dramaturgo no era la verosimilitud psicológica de los personajes, sino unas situaciones en que cuestionaba los criterios de certeza del público” [Martín Rodríguez 1982: 128]. Azorín, en sus constantes críticas teatrales de los años 20 en *ABC*, dedicó un artículo al teatro de Pirandello (25 de noviembre de 1925), donde ya planteaba que “existe una realidad superior a la circundante. Nuestra personalidad lo es todo” [Azorín, 1998: 304]. La ruptura de la linealidad espacio-temporal de la fábula y de ésta con lo verosímil es acompañada, en parte de este teatro vanguardista, por la ruptura de la unidad de carácter, tan propia del naturalismo y del realismo.

²⁵ Esta idea es característicamente orteguiana, vinculando la subjetividad, la personalidad propia, a nuestra circunstancia, al mundo que nos rodea. Veremos un poco más adelante como la gestación de esta primera obra torrentina tiene su base en una reflexión orteguiana acerca de nuestra relación con nuestro mundo y la manera en la que éste nos delimita.

²⁶ En algunas de estas obras, como *El otro* o *Tic-Tac*, aparecen elementos relacionados con el subconsciente, así como en la teoría teatral azoriniana y en algunas de sus obras, lo que ha llevado a calificar o identificar estas obras como surrealistas, aunque queden lejos de sus procedimientos. El error radica principalmente en considerar “equivocadamente sólo los temas tratados y no la técnica dramática” [Aszyk, 1995: 69]

A Pirandello le recuerda Torrente Ballester como “aquel italiano disparatado y atrayente, que los burgueses rechazaban con indignada irritación ruidosa y que a mí se me metía en la mente y en el corazón” [Torrente Ballester, 1974: 19] y al que le unía que “también él fue mixto de razas y de culturas, siciliano devoto de Hegel y de Dante” [Torrente Ballester, 1974: 31]²⁷. En la misma medida que en nuestro autor, “su modelo se puede encontrar en piezas como *El desconfiado prodigioso* de Max Aub, el prólogo de la trilogía *Lo invisible* de Azorín y *El público* de García Lorca, donde su presencia se vislumbra en la figura del director o en la confrontación entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena” [Muñoz-Alonso, 2003: 35]. Se podría decir, por tanto, que la influencia del autor siciliano en el gallego reafirma la posición vanguardista y periférica de nuestro autor, aunque los desarrollos de las influencias de Pirandello en los diferentes autores sean bastante diferentes.

Son, en definitiva, dos nuevas aportaciones desde los textos azorinianos, y a partir de aquí las de otros autores, las que, vinculadas a la vanguardia, aportarán a la primera obra dramática de Torrente Ballester un esqueleto sobre el que edificará el texto teatral: la introducción de la fantasía en el teatro, por un lado, y el tema de la personalidad, por otro. No son, sin embargo, descubrimientos de Azorín los que revelan una verdad a Torrente Ballester, sino que únicamente reafirman una tendencia en el escritor gallego. Como él mismo apunta

“*Conviene recordar, como episodios anteriores y capitales [a El viaje del joven Tobías] mi descubrimiento de lo que se llamaba entonces el surrealismo (1927-1928), que me permitió averiguar que yo lo era, y, cuatro años más tarde, del clasicismo consciente en sus formas más modernas y paradójicas (Poe, Baudelaire, Mallarmé)*” [Torrente Ballester, 1981: 26]

La fantasía en Torrente Ballester, por tanto, no es legado azoriniano propiamente hablando, sino confirmación de una inclinación. El propio autor nos confiesa que “mi fantasía no me cupo jamás en fórmulas de integrales ni en el cuadro

²⁷ Veremos más adelante como Torrente Ballester se define como un hombre de dos culturas, la mediterránea y la atlántica, como reflejo de su tendencia a lo fantástico y a lo racional.

preciso de los planos bien dibujados” [Torrente Ballester, 1981: 22]²⁸. Su inquietud intelectual, por otro lado, le llevó a descubrir en las vanguardias el medio ideal para desarrollar todas sus preocupaciones intelectuales, que tendrán su primera plasmación en *El pavoroso caso del Señor cualquiera*.

El choque intelectual que supuso el descubrimiento de las vanguardias para Torrente Ballester, especialmente la proveniente de esta línea azoriniana, fue bastante significativo, tal como recoge el Carlos G. Reigosa:

“A miña formación ata o ano 1927 é unha formación clásica, tradicional. Para min o mais adiantazo da literatura era o modernismo, era Rubén Darío. E tiña da vangarda a idea cómica que tiña todo o mundo. Porque a vangarda, o cubismo, o ultraísmo, se coñecían a través das caricaturas dos periódicos. Eu atópome con esta realidade en Oviedo no verán de 1927. E daquela apaixónome de tal maneira e deféndoo con tal furor que efectivamente me chamaban O Superrealista” [2006: 35]

Este apasionamiento por las formas vanguardistas desde 1927, “tan ostentosa, quizás tan ruidosa” [Torrente Ballester, 1974: 22], no supuso, sin embargo, ni la vocación literaria de nuestro autor²⁹ ni el camino a seguir para desarrollar su ideas. En sus propias palabras, con el vanguardismo de su etapa universitaria “en mi interior todo era confusión, ignorancia vacío [...] aunque fingiese haber puesto los pies en el terreno más firme del arte y de la poesía nuevos (y lo fingía con la mayor inocencia, creyéndolo yo mismo), la verdad era que me hallaba perdido” [Torrente Ballester, 1982c, 289]. Ya hemos señalado la relevancia de su encuentro con Poe y su “Cómo se hace un poema”, verdadero punto de inflexión desde el que desarrollará una formación teórica a partir de

²⁸ Uno de los libros más poéticos y fantásticos de Torrente Ballester, *Dafne y ensueños*, da muestras de esta exacerbada imaginación, del origen de la misma y del uso que el autor da de ella en su literatura. Nos es imposible citar un único párrafo de esta obra para justificar esta aseveración, así que no nos queda sino remitirnos al citado más arriba de un texto biográfico y a la totalidad de la obra citada.

²⁹ “Cuando la guerra todavía no había torcido –para bien o para mal– tantas vocaciones juveniles, yo era un aprendiz de historiador que en sus ratos libres hacía literatura” [Torrente Ballester, 1941, “Pedro Laín Entralgo escribe sobre *Medicina e Historia*”, en Arriba, 12-10-1941, pág. 5). Años más tarde, redundaría en esta idea de vocación historiográfica: “No hay que olvidar que soy un historiador frustrado –sin la guerra civil yo hubiera sido catedrático de historia en una universidad–” [Visiones de España]

la cual empezará a conformarse su figura y definitiva formación literaria. Hasta la lectura de Poe, por tanto, “mis <<ideas estéticas>> no pasaban aún de un vago romanticismo enmascarado de vanguardia” [Torrente Ballester, 1974: 32.]. Torrente Ballester reconoce años más tarde que su error con respecto a las vanguardias, que fue en realidad el de muchos, “no fue otro que el tomar en serio a los demás, en un exceso de respeto. <<El Arte tiene que ser así>>, y yo lo hacía así. <<Ahora tiene que ser asado>>, y venga, a asarlo” [Torrente Ballester, 1981, 24]. Sin embargo, también reconoce que “el teatro me rondaba, o que le rondaba yo: puedo decir que iba sabiendo bastantes cosas de él. Lo que entonces más me atraía, de lo moderno, era el <<Anfitrión 38>>” [Torrente Ballester, 1974: 43-44].

No es difícil entender, por tanto, que, pesa a su apasionamiento por las formas vanguardistas y su atracción por el nuevo teatro, Torrente Ballester no considerara *El pavoroso caso del Señor Cualquiera* una obra lograda, incluso llegando a calificarla como “la peor de mis comedias” [Torrente Ballester 2004, 377]³⁰. Su horizonte era otro diferente al literario y, al mismo tiempo, su efervescencia juvenil y fantástica debía moderarse y encontrar tierra firme con el descubrimiento de Poe, Baudelaire y Mallarmé. A partir del conocimiento de Poe, la fantasía, defendida por el vanguardismo que aceptó desde el inicio, cederá paso a la propia conciencia del autor respecto a su obra, lo que le permitió realizar un trabajo dramático más en consonancia con lo que deseaba, no tan sujeto a los preceptos vanguardistas, sino sometiendo éstos a una organización artística. Así pues, la imaginación y la inspiración, con clara base vanguardista y romántica, ceden espacio a la razón que debe estructurar tales materiales³¹.

³⁰ Es muy significativo que, años después, considere a *República Baratania* también la peor de sus comedias, como señalaremos más adelante. La única conclusión de esta contradicción es el poco valor otorgado por el propio autor a ciertas obras vistas desde la lejanía

³¹ Yamaguchi sitúa una influencia anterior a la lectura de Poe que complementa la formación de Torrente Ballester en cuanto a la necesidad de estructurar racionalmente la materia literaria. Para este estudioso, *El espíritu de la liturgia*, de Romano Guardini, es el primer libro, entre 1931 y 1932, que le muestra la necesidad de la preocupación por la estructura dramática, ya que en esta obra se perfila el estilo como “elemento universal o trascendental que contrasta con otros rasgos concretos” [Yamaguchi, 2000, 153]. Aún así, consideramos que la influencia de Poe es mayor, ya que es a partir del descubrimiento de la triada Poe-Baudelaire-Mallarmé las obras de Torrente Ballester adquieren un carácter individual, alejándose de las modas, entre ellas del propio vanguardismo meramente formal.

Si acudimos de nuevo a otros textos torrentinos para conocer la gestación de *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*, el propio autor nos informa que “acaeció al principio un período de creación febril, que a poco me deja sin bachillerato y que se agotó a los dieciséis años, tras el auto de fe de mis obras completas. Luego un silencio largo, de estupor y desorientación. Reanudé el oficio a los veintiséis años [1936], vocado al drama” [Torrente Ballester, 1981, 26]. A pesar de este “silencio largo”, no podemos pensar que se desentendió de la creación dramática y literaria, ya que en este periodo es cuando Torrente Ballester escribe *Comedia del Arte*, posteriormente titulada *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*. Algunos textos, sin embargo, se perdieron, bien por descuido o por decisión consciente del propio autor [Torrente Ballester, 1976:43 y Pérez y Miller, 1989: 183]. La misma suerte que este texto y que aquellos infinitos papeles “que en mi gaveta se amontonaban” [Torrente Ballester, 1942: 196] pudo haber corrido el drama del Señor Cualquiera, pero finalmente fue rescatado casualmente por el artista en 1940.

En su <<Diario de trabajo>> Torrente Ballester nos data la localización de esta obra: “Hace unos días, revolviendo papeles antiguos, encontré el original de una farsa que había titulado *Comedia del Arte*, escrita hace ya bastantes años, anterior al *Joven Tobías* en su redacción [...] Cualquiera que sea su valor, he decidido publicarla, y hoy la envié a Pedro para que haga con ella lo que estime mejor” [Torrente Ballester, 1982a, II, 272]. En una nota anterior, sin embargo, (20 de septiembre de 1940) nos habla de la génesis de la idea, rondando 1930, pero que fue rehecho el drama “por una apuesta” en 1937³², aunque ni esta segunda versión le pareció buena, sino “muy floja y por tanto olvidada” [Torrente Ballester, 1982a, II, 259]. En cualquier caso, Yamaguchi pudo contrastar con el propio Torrente Ballester la redacción previa de un cuento publicado en el diario anarquista *La Tierra*, el 4 de febrero de 1931, “Cuento que no tiene título” [Yamaguchi, 2000: 153]³³. Tema recurrente, un Guadiana que aparece y desaparece,

³² Si en su <<Diario de trabajo>>, indica que la reescritura de la obra, fruto de una apuesta, es de 1937, resulta curioso que en el Prefacio a la obra en el volumen *Siete ensayos y una farsa*, sitúa otra apuesta, de la que devendrá la obra, antes de la guerra. Cómica situación que no hace sino reflejar cierto desdén con el que el ferrolano trata esta obra, tratada siempre como mero juego, sin pretensión literaria alguna.

³³ Aunque en su <<Diario de trabajo>> se anota que este cuento pudo ser firmado con el seudónimo de Horacio Pimentel, las declaraciones del propio autor, que señala que “la publicación fue anónima” [Torrente Ballester, 1982^a: 259], las indagaciones del profesor Yamaguchi y la lectura de este texto, nos hacen decantarnos por esta opción.

para volver a presentarse, éste de la personalidad es un tema que presenta al Torrente Ballester “más plenamente inserto en las influencias y corrientes de su tiempo” [Paulino Ayuso, 2000, 195]. Y es que la renovación temática surrealista era el marco perfecto en el que el ferrolano podría desarrollar aquella reflexión orteguiana sobre la existencia que “con palabras de Heidegger comparaba la nuestra con el suceso de un hombre a quien, por sorpresa y sin pedirle permiso, arrojaron de pronto en un escenario, frente al público” [Torrente Ballester, 1942: 193]. Si bien el propio autor no pudo citar las palabras de Ortega en esa conferencia, la base temática aportada a la obra torrentina hacía imprescindible su reproducción:

“Un símil esclarecedor fuera el de alguien que, dormido, es llevado a los bastidores de un teatro y allí, de un empujón que le despierta, es lanzado a las baterías, delante del público. Al hallarse allí, ¿qué es lo que haya este personaje? Pues se halla sumido en una situación difícil sin saber cómo ni por qué, en una peripecia: la situación difícil consiste en resolver de algún modo decoroso aquella exposición ante el público, que él no ha buscado, ni preparado, ni previsto” [Ortega y Gasset, 1976: 230]

Esta imagen heideggeriana en palabras orteguianas será la que influya en el joven Torrente Ballester. En sus propias palabras, “se me clavó en el alma lo que entonces estimaba como una verdad cruel, y por muchos años toda la vida de mi espíritu quedó colgada de aquella frase como de un clavo ardiente”, probablemente por el símil que estableció el propio autor con “el modo de existir de mi generación entera, tan dramáticamente arrojada en un mundo en cuyos problemas no tuvo parte” [Torrente Ballester, 1942: 193]. Un tema como el orteguiano³⁴ es nuevo para el teatro, un tema donde la linealidad de la fábula carece de relevancia y es hasta contraproducente para poder desarrollar el tema. Torrente Ballester plantea, al comienzo de la obra y en boca del señor Cualquiera, esta idea:

³⁴ Hajime Yamaguchi desarrolla en el capítulo dos de su tesis doctoral un muy documentado y profundo análisis del texto orteguiano en relación con el texto teatral torrentino. Nosotros, sin querer desmerecer la investigación del profesor Yamaguchi, preferimos remitir a su texto para conocer en profundidad la intertextualidad de ambos, ya que nuestra orientación debe más a las contextualización de la obra que a la génesis de la misma. [Yamaguchi, 1998]

“He aquí un hombre. El hombre soy yo. El mundo me soporta, me rodea. ¿Vivo en el mundo, es la vida lo que vivo? Vivir es tomar parte de la vida, amar y aborrecer, dialogar e insultar. Pero mi existencia es un pavoroso vacío. ¿Por qué me trajeron a la vida? ¡También me trajeron a este teatro...! Aquí me dieron un traje, en la vida me dieron un nombre. Mi nombre podría serlo todo. Pero pasa el tiempo. ¿Qué hizo el tiempo de mi nombre? Como flores de un árbol arrancadas, cada minuto me arrebató un ser posible [...] pero, ¿tengo acaso nombre propio? ¿No es como el de ese otro, de todos los <<esos otros>> que se me cruzan en la vida, igualmente grises, igualmente vacíos?” [Torrente Ballester, 1942: 204-205]³⁵

La fuerte impresión que le causó esta reflexión filosófica no es consecuencia de su apego a las vanguardias, sino de su curiosidad intelectual que, del mismo modo que le llevó a impresionarse por los movimientos vanguardistas³⁶, le llevó a preocuparse por el hombre coetáneo, tan diferente a aquel que deambulaba por las tablas de los escenarios. Esto no obsta para que ambas reflexiones se unan en forma dramática, es más, es razón de peso para que ambas vayan parejas, ya que una nueva reflexión acerca del hombre, como la de Ortega, necesita un nuevo modo de expresión, como el de las vanguardias, o, más concretamente, el del superrealismo azoriniano.

Si bien la temática queda justificada como vanguardista, no sólo por teorías dramáticas más o menos desarrolladas, como el superrealismo, sino por una concepción filosófica nueva, propia de un tiempo y mentalidad diferente, como es la metafísica y ontología heideggeriana, aunque dulcificada por Ortega, el desarrollo de la misma debe

³⁵ “La vida deja un margen de posibilidades dentro del mundo, pero no somos libres de estar o no en este mundo” [Ortega y Gasset: 1976: 276]. El señor Cualquiera ha tenido la posibilidad de no estar en este mundo, sino en el teatro, donde tiene la esperanza de poder vivir, de realizarse de conocerse a sí mismo.

³⁶ No se puede negar, aún así, el vanguardismo de este planteamiento. En la revista *Los cuatro vientos*, Luis Cernuda concibe al poeta como un desterrado que va en contra de lo exterior, lo que resulta extremadamente difícil, ya que “las limitaciones impuestas por el mundo sobre el individuo son tan grandes que apenas le deja espacio para crear. El hombre para Cernuda, no vive, es decir, no crea: imita” [Molina, 1990: 151]. Este planteamiento tiene su parangón en esta farsa torrentina, donde el señor Cualquiera no desea sino vivir, crear, aunque su fracaso muestre la imposibilidad de su intento.

responder a nuevas exigencias, no ya provenientes del público burgués, sino de los componentes del sistema periférico.

Buscando la coherencia con ese proceso de depuración de la fábula para dar entrada a lo “fantástico, evocador, misterioso, fantástico y contradictorio en ocasiones” [De Paco y Díez, 1998: 37] en el teatro, surgen diferentes elementos que ayuden a romper esa linealidad en busca de la sorpresa del espectador. Elementos misteriosos, ciertos personajes prototípicos que desarrollarán funciones diferentes a las previstas u objetos cuasi-mágicos, son algunos de estos elementos rupturistas de la fábula. Pero es quizá el metateatro el elemento más recurrente en este teatro de vanguardia para desarrollar tal función. La presencia del teatro dentro del teatro se convierte en muchas ocasiones en el elemento de extrañamiento o ruptura de la fábula, por la situación ante la que sitúa al espectador. Del mismo modo que al explicar el tema de la multiplicidad y el conocimiento de la personalidad señalamos que no se puede vincular exclusivamente al superrealismo, aunque Azorín lo incluya como uno de sus temas predilectos, la metateatralidad tampoco puede reducirse a un ámbito tan reducido. De hecho, la recuperación del planteamiento metateatral tiene una de sus fuentes en el teatro títeres o marionetas, que alcanzó sus más logradas expresiones en las propuestas futuristas de Prodecca.

La revalorización del género la había realizado Kleist, quien “traducía metafóricamente la relación entre el titiritero y su muñeco para mostrar la alienación del ser humano” [Muñoz-Alonso, 2003: 19], es decir, recuperó el género por su validez temática. A partir de esta recuperación, Gordon Craig reflexionó sobre el mismo tema pero orientándolo hacia el arte mismo de la interpretación, surgiendo de este modo su teorización más notable, el concepto de “supermarioneta”³⁷. La deshumanización tan buscada en estos experimentos renovadores daba fácil pie a la entrada de estos conceptos craignanos, a los que Torrente Ballester no fue totalmente ajeno, ya que la presentación del Señor Cualquiera en esta obra se hace ataviado de “ese delicioso traje convencional de los tontos que en el circo nos entretienen durante los intermedios” [Torrente Ballester, 1942: 199]. Sin embargo, y a pesar del éxito del *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Prodecca en su paso por España en 1924, publicitado, otra vez, por Rivas Cherif, el teatro de títeres en España tuvo tan sólo dos cultivadores relevantes, aunque,

³⁷ De la influencia de Craig en España hicimos referencia al hablar de Rivas Cherif y volveremos a él más adelante

eso sí, construyendo obras muy logradas, aunque otros autores, como Alberti y su obra *La Pájara Pinta*, se vieran influidos tremendamente por este tipo de teatro. Si bien Valle-Inclán y García Lorca lograron perfectos ejemplos de obras compuestas para muñecos, es más notable la presencia de este género “por la influencia que ejerció sobre aspectos importantes de la creación teatral de ambos autores” [Muñoz-Alonso, 2003: 21]³⁸.

Este discurso metateatral tiene, por tanto, un fuerte arraigo en el teatro vanguardista, proveniente, en gran medida, de este teatro de títeres renovado en diferentes direcciones desde la vanguardias europeas. Sin embargo, quedaría incompleto este desarrollo sin obviarnos la influencia, mucho más marcada en España que en Europa, que en esta recuperación tuvo la recuperación del teatro clásico. Y es que la renovación española está tanto o más orientada a la tradición como a las nuevas ideas vanguardistas provenientes de fuera. Azorín, por ejemplo, en el enfrentamiento entre los defensores del teatro de arte y los del teatro-teatro concluye que “la batalla la tienen ganada los impugnadores de teatro de arte. Pero la respuesta que a los tales se les debe dar o es la de la innovación, sino precisamente la de la tradición” [Azorín, 1998: 314]. Del mismo modo, Azorín, en otro de sus artículos de *ABC*, con el significativo título de “Todo está hecho”, afirma que “no existe nada más pirandelliano que el *Anfitrión*, de Plauto, o *Los Menecmos*, del mismo autor [...] Añada usted a esas comedias de Plauto un poco de imaginación moderna, de teorías científicas modernas (los sueños, el amor, la relatividad, etc.) y tendrá usted, en Plauto, un pirandellista formidable” [Azorín, 1998: 332]. Max Aub, por su parte, no dudará en “merendarse tranquilamente las normas clásicas, pero no para hacerlas desaparecer, sino para digerirlas y borrar todo rastro de crimen” [Aub, 1930: 25]. Por otro lado, muchas medidas renovadoras no son tan innovadoras como pretendían ser, ya que su origen no es necesariamente vanguardista, sino tremendamente clásico. Ocurre con el teatro de títeres, donde las enormes figuras de Craig o de Prodecca en primera fila impiden ver el *Retablo de las Maravillas* y, en otra sesión, *El Gran Teatro del Mundo*, lo mismo que con la influencia del cine, que, aparte de la ya citada predilección azoriniana por su propensión a mostrar imágenes subjetivas e inconscientes, ha sido condecorado con las medallas que le reconoce como

³⁸ Jorge Urrutia sitúa dos caminos diferentes respecto al personaje y su deshumanización, el de Alfred Jarry, consistente en cosificar a los personajes dentro de la mimesis, y de Gordon Craig, teatralizando a los personajes y desatándoles por completo de la realidad, siendo Valle-Inclán la síntesis de ambas propuestas [Urrutia, 1983].

el promotor de la fragmentación estructural o el perspectivismo expositivo en el teatro. Bien explica Urrutia que estos rasgos podían explicarse a partir de modelos teatrales contemporáneos y remontarlos incluso hasta el siglote Oro³⁹.

Centrándonos en la recuperación de este teatro de títeres y de marionetas, uno de los puntos generadores de la metateatralidad en el teatro renovador, es necesario presentar la influencia de las ideas vanguardistas al respecto, citadas junto a la recuperación del teatro clásico, buscada por su anti-realismo. Del teatro de títeres y guiñol se ha afirmado, en consonancia con esto, que “sus raíces populares, primitivas, tan próximas a la farsa, como indica A. Espina (1925: 324)⁴⁰, las aproxima en mayor medida al gusto de la vanguardia y orienta la construcción de muchos de sus textos” [Iglesias Santos, 1998: 121]. El propio Torrente Ballester no duda en afirmar que su deuda con Pirandello es real, pero en cualquier caso siempre inferior a la deuda contraída con el teatro clásico español y, en el caso concreto de esta obra, con el tema elegido, que es quien, en realidad termina por imponer la estructura a desarrollar:

“Leída la farsa con el fantasma amenazador del gran dramaturgo siciliano sobre mi memoria, descubro otros tan importantes fantasmas en su compañía: las mismas notas que sirvieron de fundamento a la farsa me los aclaran: Calderón, Cervantes... ¡nada menos! [...] Porque eso del teatro en el teatro –mezclar una acción real con otra puramente imaginaria, etc.- era el pie forzado al que me obligaba el texto mismo de Heidegger, siempre presente y más que otro alguno: más que Don Quijote, que El Gran Teatro del Mundo y que La farsa y licencia de la reina castiza. Mucho más, desde luego, que los Sei personaggi in cerca d’autore” [Torrente Ballester, 1942, 196]

³⁹ “Cabe la duda de si el origen de las nuevas formas dramáticas no estaba ya en un teatro contemporáneo de un cine demasiado primitivo como para influir o, incluso, anterior” [Urrutia, 1992: 50]. Del mismo modo, Iglesias Santos confirma esta postura al afirmar respecto al teatro clásico que “La variedad de escenas, la sucesión de cuadros –y por consiguiente de espacios distintos- y el ritmo vertiginoso que lo caracterizan, concuerdan armónicamente con la sensibilidad moderna y lo acercan a la máxima expresión de ésta: el cine” [Iglesias Santos, 1998: 119]

⁴⁰ La profesora Iglesias Santos hace referencia al artículo aparecido en la *Revista de Occidente*, “Las dramáticas del momento” [*Revista de Occidente*, XXX, 1925: 316-329].

Dejando a un lado la necesaria imposición formal que demandaba el tema elegido, y que como vemos prima sobre cualquier otra tendencia, cabe resaltar que las influencias para explicar esta metateatralidad las busque no en las vanguardias más modernas, como Pirandello, sino en la tradición española más clásica y en el vanguardista español más relevante, como es Valle-Inclán, el más claro heredero del siglo XX español de las formas breves de nuestro teatro clásico. Para Paulino Ayuso, la influencia de Valle-Inclán se presenta bajo la forma de “modelo para la configuración externa de la pieza teatral, por la simplificación de los personajes en muñecos y su caracterización” [Paulino Ayuso, 2000: 203] La influencia de Cervantes, como en toda la obra torrentina, aparece muy marcada, tanto por el juego teatral de la realidad y la ilusión, con los distintos planos de perspectiva “aplicable tanto a los entremeses como al episodio de Maese Pedro en el *Quijote*” [Ibíd.], como por la presentación de un personaje que pretende vivir en el mundo de la literatura y realizarse como persona en él⁴¹. La influencia de Calderón vendría explicada por el recurrente Azorín, al afirmar que “los autos calderonianos son el dechado del más abstracto e intelectual teatro. Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto” [Azorín, 1998: 329]. Aunque no aparezca citada en este párrafo de la introducción, la obra torrentina hace constante referencia en la primera parte a la necesaria improvisación impuesta por el nuevo personaje en escena. Esta idea nos remite, inevitablemente, a la clásica *Commedia dell'Arte*, muy en boga entre los directores teatrales vanguardistas, como Meyerhold, Evreinov o Copeau, y entre algunos autores españoles, como Azorín y su *Comedia del arte*, un “teatro que se escenifica con la palabras improvisadas del actor sobre una situación creada por el autor” [Bobes Naves, 2005: 45-46]. Sigue, por tanto, Torrente Ballester encauzando su obra, tanto por tema como por sus principios rectores, multiplicidad de la personalidad y depuración de la fábula, ambos ya explicados, en el mundo vanguardista a través de la influencia de los clásicos⁴², ya que como explicó

⁴¹ Jesús G. Maestro nos ofrece otro paralelismo entre Cervantes y Torrente Ballester al presentarnos una actitud hacia su propio teatro muy similar: “Ante algunas de las declaraciones de Torrente sobre su propia obra teatral resulta inevitable el recuerdo de un dramaturgo como Cervantes, así como la lectura del <<Prólogo al lector>> (1615) con el que el escritor alcalaíno daba a la imprenta sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, insistiendo ante el público en la frustración que supuso para él su fracaso como dramaturgo” [G. Maestro, 2000: 164]

⁴² Insistiremos un poco más adelante en este aspecto de la renovación, la vanguardia y la recuperación de la tradición, cuando estudiemos los géneros y el nuevo público de estos campos⁴² Jesús G. Maestro nos

Dougherty la estudiar la influencia de Tirso de Molina en este período inicial del siglo XX “recobrar la dramaturgia clásica significaba, en la década de los veinte, potenciar la dramaturgia de vanguardia” [en Muñoz-Alonso, 2003: 59].

1.1.2.- El pavoroso caso del señor Cualquiera

Dentro de este amplio esquema dramático, de influencias diversas pero todas ellas vanguardistas, cabe citar como ejemplo paradigmático la obra de *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*. El esquema metateatral desarrollado en esta obra se presenta a través de dos vertientes: por un lado, la comedia que se representa y que introduce el propio Autor en una especie de prólogo muy interesante; por otro lado, la obra se presenta bajo una modalidad grotesca, protagonizada por el Señor Cualquiera, cuya búsqueda de identidad no es sino tragedia por su final. Se presenta, de este modo, una dicotomía escénica, un modo cómico y otro trágico, a la que hay que añadir la obra que ve el espectador, simbiosis de ambas, es decir, una farsa. La ligazón establecida entre ambas surge del recurso dramático del humor, pero en grados diferentes. Por un lado, la comedia representada es una parodia del teatro poético modernista, similar al escrito por Marquina y Villaespesa, en palabras de Paulino Ayuso [Paulino Ayuso, 2000: 198], que es descontextualizado y exagerado hasta el extremo. La tragedia del señor Cualquiera, sin embargo, está presidida por el humorismo, entendido como percepción del sentimiento de lo contrario. Del desajuste entre ambas realidades escénicas y del diferente uso del recurso del humor, surge la citada farsa, que no es sino la pura ironía de la incomprensión entre la subjetividad de uno, el señor Cualquiera, y el mundo que lo rodea, que no es sino teatro, máscara.

Sería éste, a grandes rasgos, el esquema desarrollado en esta obra, que está plenamente inserto en aquella tendencia vanguardista que Ortega y Gasset denominó “la

ofrece otro paralelismo entre Cervantes y Torrente Ballester al presentarnos una actitud hacia su propio teatro muy similar: “Ante algunas de las declaraciones de Torrente sobre su propia obra teatral resulta inevitable el recuerdo de un dramaturgo como Cervantes, así como la lectura del <<Prólogo al lector>> (1615) con el que el escritor alcalaíno daba a la imprenta sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, insistiendo ante el público en la frustración que supuso para él su fracaso como dramaturgo” [G. Maestro, 2000: 164]

⁴² Insistiremos un poco más adelante en este aspecto de la renovación, la vanguardia y la recuperación de la tradición, cuando estudiemos los géneros y el nuevo público de estos periféricos.

vuelta del revés”. Al referirse a la obra pirandelliana de *Seis personajes en busca de autor*, Ortega confirma que en ella “se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar – esto es, en primer plano- la ficción teatral misma, como tal ficción” [Ortega y Gasset, 2005: 188]. Salvando las distancias de ejecución ambas obras comparten esta “vuelta del revés” de las convenciones teatrales, a través del metateatro y con un mismo fin, “reteatralizar el teatro”. Existe, sin embargo, algo más que una mera diferencia de ejecución entre ambas obras. Y es que el planteamiento, sin ser diametralmente opuesto, difiere en un punto clave. Pirandello, en una de las explicaciones de su teatro, afirmó que

“cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, preso de sus pasiones, poniéndolo frente a un espejo o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarla. Y si lloraba, ya no puede llorar y, si reía, no puede ya reír. De esto se deriva, a la postre, forzosamente, una desventura. En tal desventura consiste mi teatro” [en Monner Sans, 1947: 59]

Torrente Ballester, por el contrario, no desarrolla esta obra para plantear tal desventura, sino que parte de una situación anterior, situando al hombre en la búsqueda de su verdadera imagen, de ese espejo que le devuelva la auténtica realidad de lo que es, aunque pueda resultar que ésta no le sea agradable⁴³. Esta diferencia radica en la diferente finalidad perseguida por ambos autores. Mientras que el siciliano plantea, entre otros, dos problemas estéticos principales, “la autonomía del personaje respecto a su creador y el proceso elaborativo de la obra artística” [Monner Sans, 1947: 78], Torrente Ballester recoge el legado pirandelliano para llevarlo más allá, teorizando a

⁴³ Es curioso cómo en las colaboraciones cinematográficas de Torrente Ballester, años después, esté también presente esta metáfora del espejo, tal como señala Paz Gago: “La imagen dentro de la imagen, el guiño metavisual plasmado en el espejo o en el cuadro, es una constante en los textos guionísticos y novelísticos de Torrente Ballester” [Paz Gago, 2001: 148]. Quedaría por añadir que, al menos en esta primera obra teatral está presente también tal recurso.

través del drama, acerca de la realidad y la personalidad, más allá de la mera teorización literaria, planteando un enigma metafísico⁴⁴. Si los personajes de Pirandello buscan un autor para representar su obra, para vivir, “lo que para ustedes es una ilusión que se debe crear, para nosotros, sin embargo, es nuestra única realidad” [Pirandello, 1998: 157], desacralizando de esta manera la convención artística, el señor Cualquiera busca vivir en la representación de otros, no junto a ellos, sino en su representación de un papel, rodeado de máscaras que no reflejan la verdadera personalidad en el espejo:

“¡Quiero encontrar en el mundo mi existencia, pero estoy un poco en la luna! Por eso descendí al escenario en vez de entrar por la puerta. ¡Ah, pero descendí a la vida! Aquí hay vida, y aquí viviré. Entro como cualquiera, saldré con un nombre. Todo lo puedo ser: héroe o traidor, santo o malvado [...] ¡He encontrado la existencia, que esa que deje atrás con mis trajes de hombre civil era una trampa y un escenario!” [Torrente Ballester, 1942: 205]

Queda marcado de este modo el arraigo vital de esta obra, tan característica de las vanguardias, que buscan hacerse eco de la vida realmente “real”, aquella que supera las convenciones teatrales burguesas. Se propone el autor “entender el enigma de la existencia como un enigma, sin dar solución” [Paulino Ayuso, 2000: 192], tomando como recurso dramático la metateatralidad, mostrando de este modo “la implicación de arte y vida, o la reelaboración de la vida en un arte autónomo en sus formas” [Ibíd.: 191]. De lo que sí se sirve Torrente Ballester como heredero e influido por Pirandello, es de la “analítica de la personalidad humana concebida como carácter [que] pone de relieve su falsedad esencial” [Torrente Ballester, 1941: 256]. La influencia pirandelliana se advertirá, por tanto, “en las relaciones Autor/personaje, el esfuerzo de éste por representarse y así existir, su necesidad de otros actores para mostrar su vida, la escena autosuficiente y el teatro en el teatro” [Paulino Ayuso, 2000: 203]. Si bien hemos

⁴⁴ Esto no implica que la obra de Pirandello se reduzca a una mera reflexión literaria, excelentemente ejecutada, ya que los pueden, y creemos que deben, entenderse como metáforas de los espectadores, tanto en cuanto su personalidad se ha formado e individualizado en procesos similares a los de éstos. Son tan reales como ellos. Del mismo modo, Torrente Ballester no es ajeno a la teorización del teatro en esta obra, ya que plantea, como veremos inmediatamente, un comienzo donde los problemas y convenciones teatrales vigentes son enjuiciados.

planteado muy esquemáticamente el planteamiento metateatral de esta obra, queda desarrollar éste para situar a Torrente Ballester dentro del campo periférico que son las vanguardias.

Esta metateatralidad de la obra, como ya hemos señalado, viene principalmente impuesta por el tema, a partir del cual el autor “construye escénicamente la metáfora del mundo-teatro con una impresión inevitable de totalidad [...] Y si es el mundo teatro será el <<drama>>, vida” [Paulino Ayuso, 2000, 200]. Frente a una comedia de “tantos y tan deliciosos figurines, del romántico más puro [...] con una trama tan fina, tan sentimental, tan delicada”, que nos presenta el Autor, el señor Cualquiera representará, involuntariamente, su tragedia, aquella que le lleva a sentirse con “el dolor [que] se aprieta en mí de tanto como encierro, y anhelo que se escape y me deje ligero y libre de su pesar” [Torrente Ballester, 1942: 200]. Dos planteamientos escénicos que dan la ya citada “vuelta del revés” orteguiana a las convenciones y presupuestos del público. Sin embargo, este planteamiento se desarrolla antes de la llegada del señor Cualquiera, en el momento de abrir el telón y con la aparición del Autor en escena, como dijimos anteriormente. El teatro comercial de esos años predisponía bastante poco al espectador o lector a enfrentarse con la figura del AUTOR al izarse el telón, sobre todo si éste se presenta “caracterizado según la moda romántica más estricta –frac y pantalón negros, encajes blancos, sombrero de copa y sombrero de copa– [...] encaramado sobre una banqueta de <<american bar>>” [Torrente Ballester, 1942: 197]. La acotación del autor servirá para acentuar escénicamente la extrañeza de esta aparición inicial, ya que “su faz, pálida por la falta de maquillaje, destaca de una manera precisamente fantasmal sobre el fondo verdoso del fondo que sirve como decorado” [Ibíd.]. Esta ruptura inicial será bastante usada por los dramaturgos españoles en estos años, especialmente lograda su ejecución por Lorca, cuyos prólogos con la presencia del autor, e director o un personaje “desempeña[n] una función metateatral; se coloca[n] como intermediario entre el texto y el espectador y da una interpretación del teatro y del trabajo del autor, como si fuera un narrador omnisciente” [Di Gesú, 2006: 84]. El uso que hace Torrente Ballester de este recurso es similar, ya que durante esta aparición inicial el Autor nos describe las dificultades que se le presentaron en el drama (iniciar el drama presentando a los diferentes personajes), las posibles soluciones al problema (a través de “la trivialidad de todas las primeras escenas en los dramas y comedias al uso” o, por el contrario, “a ver si el ingenio momentáneo de las circunstancias me ayudan a resolver este primer tropiezo” [Torrente

Ballester, 1942: 198]), para terminar refiriéndose al trabajo del autor (reflexionando acerca de las “interioridades del oficio” [Ibíd.]). Esta reflexión ante los espectadores es la que plantea el tema real de la obra:

“¿Sabéis como se le ocurre a uno una comedia? [...] Por ejemplo va uno por la calle, pensando entre sí casi siempre las cosas más raras, y, de pronto, se tropieza con un señor corriente, vulgar, con un señor cualquiera [...] El señor cualquiera se habrá perdido para siempre simplemente con dar la vuelta a una esquina, pero su huella ha quedado, convertida en materia poética, apta para que la imaginación la tome como pretexto de un drama que no existió nunca sino en la imaginación misma” [Ibíd.]

Hete aquí que el espectador ve ante sí el proceso dramático *in situ*, al descender desde el telar sorprendentemente el señor Cualquiera, la fuente de inspiración del dramaturgo. Pero no es su obra, no es la comedia que no supo empezar y a la que terminó por dar forma dramática, sino que es una idea, supuestamente un personaje con su historia con el que “en la paz del estudio, yo fumando, podremos dialogar” [Torrente Ballester, 1942: 199]. Aparte de la clara referencia al diálogo unamuniano con Augusto Pérez, el planteamiento de Torrente Ballester se desmarca desde el principio de la reflexión teórica acerca del teatro y de la literatura en general, ya que el señor Cualquiera afirma que “no quiero un papel en tu comedia, sino, más bien, mi papel en un drama que es precisamente el mío” [Ibíd.]. Del mismo modo que Augusto Pérez quería seguir su propia voluntad y que los personajes de Pirandello representar su vida, nuestro protagonista quiere representar su drama, con la diferencia de ser “justamente ese Señor Cualquiera que se tropezó contigo en el tumulto de la calle, y en cuyos ojos descubriste la chispa de un problema, y que de esta vez no se ha perdido para siempre” [Ibíd.].

La diferencia estudiada más arriba se plantea, por tanto, desde el principio de la obra. El esquema metateatral queda planteado desde aquí y se desarrollará a través de diferentes recursos, como la aparición del Tramoyista en la escena, del Apuntador al final de la segunda parte y de un Policía en el proscenio, que no es “sino un amigo de este señor que quiso ayudarle para que yo me fuera. Pero los dos han caído en la trampa, en mi misma trampa, y están, lo mismo que yo, presos en la magia del escenario, y si

quieren salir airoso, tendrán que representar” [Torrente Ballester, 1942: 201]. La trampa que le ha arrojado al escenario al señor Cualquiera es la misma que atrapa a los demás personajes de la obra, todos a merced del público, cuya presencia se hace patente en la obra a través de las voces que van del patio de butacas pidiéndole “¡Que no se vaya! ¡Quereos su drama!”, todo porque, como dice el señor Cualquiera “les he sido simpático” [Ibíd.].

Surge una nueva obra a representar, pero manteniendo el esquema de la anterior. Esta nueva obra que se representará dentro de la obra marco utilizará los mismos actores, porque “mi drama tiene un único papel. Para los demás, sirven los de cualquier reparto. Los del suyo, por ejemplo” [Torrente Ballester, 1942: 202]. Si esto es así es porque al señor Cualquiera no le preocupa, en realidad, la trama, la intriga, quedando reducida ésta a la mínima expresión, ya que su único objetivo es situarse en el mundo, aunque éste sea mera representación, lo que le mostrará, finalmente la tragedia de su existencia. Lo único que busca es vivir, por lo que no dudará en arengar a los personajes de la obra a “¡Empezar, pues! Yo estaré atento, y en el momento oportuno, ¡zas!, entro y vivo, resuelvo mi existencia... ¡Aunque el Espadón me mate y el Cura me excomulgue” [Torrente Ballester, 1942: 205].

Esta configuración metateatral tiene sus consecuencias, por tanto, en la construcción de los personajes, tanto en el nivel de sus intervenciones como en el plano de la acción. Surge una necesaria improvisación impuesta por la presencia del señor Cualquiera en la obra. De este modo entra a formar parte del desarrollo del esquema dramático la *Commedia dell’Arte* [Torrente Ballester, 1942: 202 y 203], que citamos con anterioridad como clara influencia en la recuperación del recurso metateatral por parte de las vanguardias⁴⁵. Sin embargo, Torrente Ballester da una vuelta de tuerca a este recurso, ya que no serán los actores los que tengan que improvisar, sino el propio señor Cualquiera. “Sabéis lo que escribió el Autor. Yo haré el resto”, es la orden del nuevo protagonista. Es, por tanto, éste el que tendrá que improvisar para adaptarse a la realidad teatral, que él mismo quiere dar por empírica para saber su lugar en el mundo, aunque sea éste una mera máscara.

⁴⁵ Azorín, en la anteriormente citada *Comedia del Arte*, presenta, con estilo también muy pirandelliano, “la posibilidad de que el actor tenga libertad y competencia para improvisar los diálogos sobre la situación que un autor le ofrece” [Bobes Naves 2005: 46]

Los actores, de este modo, son obligados a representar el drama del señor Cualquiera, ya que no actúan, al menos de momento, como actores, sino como personajes. Ataviados “de manera convencional y exagerada, como muñecos de farsa [...] colorines en los trajes, motas de carmín en el rostro y aire de muñecos” [Torrente Ballester, 1942: 202], remarcando de este modo el papel de farsa, de representación que ese juego tiene desde el principio, los nuevos personajes en escena aparecen vinculados y totalmente deudores de su papel. Sólo se nos revela su realidad y voluntad de actores en dos momentos de esta primera parte: primero, cuando la voz de uno de los actores se oye desde el escenario gritar “Nosotros no vamos ¡Ea!” [Torrente Ballester, 1942: 203]. No es un actor concreto el que profiere el grito, sino alguno de ellos, indeterminado, inidentificable para el espectador, carente de personalidad, sólo una voz; el segundo momento, mucho más relevante, es cuando la Reina proclama que “yo también quiero echar mi cuarto a espadas”. Si el poeta la responde que no es éste el decir propio de una princesa, ella no duda en terminar afirmando que “no soy la Reina todavía” [Torrente Ballester, 1942: 207]. Si esta afirmación es relevante es por ser prácticamente la única que revela la verdadera cara de los actores, despojados de su máscara, y, por otro lado, ser la misma actriz y no la Reina, la que, al final de la obra, desvela el engaño que el señor Cualquiera ha vivido sobre el escenario, dando fin trágico a la comedia en la que quería vivir. El resto de las intervenciones de los actores en esta primera parte de la obra, en la que no se llega a representar la obra marco, se realizan desde su papel representado, que seguirán desarrollando durante la segunda parte, donde el nuevo actor entra ya a vivir dentro de la escena. Esta dualidad ontológica presentada entre persona y personaje acentuará el final trágico de la obra, cuando se le desvele al señor Cualquiera la realidad lúdica de lo representado, no la realidad en que ha creído existir.

Presentado este esquema al espectador, Torrente Ballester da paso a la representación de la obra, ya que, como señala el señor Cualquiera “tengo urgencia de vivir”, pero, al mismo tiempo, es el momento idóneo, ya que se ha logrado dar solución a aquel problema que el Autor al principio de la obra nos presentó como irresoluto: cómo dar comienzo a la obra: “El público ya sabe quién somos y, sobre todo, ya sabe quién soy. ¡A bajar el telón, rápidamente, a bajar el telón! [Torrente Ballester, 1942: 206 y 207]. De este modo se inicia la representación de lo que será el drama del señor Cualquiera, con un esquema teatral totalmente convencionalizado, pero a través del cual él pretende relacionarse con el mundo y, de este modo, existir. No duda el nuevo protagonista en usar estas convenciones, tan manidas que él mismo podrá intervenir sin

desentonar. Adquiere el papel de director o autor de la obra al remarcar la convención de todos y cada uno de los papeles que juegan en esta representación:

“Os daré instrucciones: sed sinceros: Yo te amaré, Reina; pero tú puedes no quererme: es lo más seguro. Y tú, Poeta, a quien no admiro, me harás un soneto satírico ¡Admirable, un soneto satírico! Puede empezar así: <<Hombre de pantalones remendados – que lleva una sartén en el chaleco...>>. ¿No lo encuentra bueno? Por lo menos es verdadero, porque efectivamente llevo una sartén en el chaleco: ya lo veréis cuando riña con el Espadón y tenga que quedarme, ceremoniosamente en mangas de camisa. Porque nos hemos de batir, ¿no es cierto, Espadón querido?”
[Torrente Ballester, 1942: 206].

Este convencionalismo de la obra a representar facilita al señor Cualquiera, como hemos dicho su papel en ella, que se reduce a ser en ella, a vivir en ella, y queda remarcada por la presencia de los personajes, que, al menos de momento, actúan como tales, nunca como personas, con sus excepciones, que hemos señalado antes. La primera escena de la obra, entre el Bufón, el Espadón y el Poeta responde perfectamente a ese horizonte de expectativas que predominaba en aquella pequeña burguesía que dominaba los procesos de canonización del teatro comercial. Se plantea el conflicto clásico entre las armas y las letras, entre el Espadón y el Poeta, “¡Afeminamiento, decadencia, perversión! Si las mujeres aman a los intelectuales, el mundo está perdido” [Torrente Ballester, 1942: 208]; la caracterización del Poeta responde a las expectativas más clásicas, “busca metáforas en el jardín y en el cielo [...] Calla, suspira, contempla [...] Vuelve a suspirar y queda contemplando” [Torrente Ballester, 1942: 207-208]; el Bufón, por su parte, es, a pesar de su indumentaria, uno de los personajes más poderosos de la corte, “Yo sirvo a la Reina sus chinelas cuando se levanta, recibo sus gratas cachetinas, la contemplo cuando está furiosa porque se le soltó un punto a su delicada media o porque la corona le pesa. En una palabra: yo registro, contemplo y padezco sus más íntimos actos” [Torrente Ballester, 1942: 207]; la Cotorrona, en su clásico papel de correveidile, remarca también este convencionalismo; el Doctor en su actitud pedante, sus latinajos ostentosos y su hacer pretencioso, “Mutati mutandis, ya estoy aquí [...] Con palabras de Hipócrates lo digo [...] ¿Burla mi prescripción

facultativa y sale de su cuarto?” [Torrente Ballester, 1942: 212 y 214], responde del mismo modo a esos esquemas convencionales.

Pero Torrente Ballester desarrolla en esta segunda parte de la obra una deformación grotesca del teatro pseudorromántico, desarticulando y mostrando la realidad paródica de estas convencionalizaciones teatrales. Del buen uso de esta carpintería teatral se hizo en tiempos, Torrente Ballester no rescata nada más que aquellas notas convencionales en clave paródica, resultando totalmente anacrónicas al espectador de aquellos años. Con la entrada de la Cotorrona el lenguaje se musicaliza y versifica, dando pie a una escena paródica, bastante lograda, a nuestro entender, por la desarticulación del género que supone este diálogo versificado junto a la figura del señor Cualquiera vestido de payaso. Todo el lenguaje de esta segunda parte de la obra resulta, por la forma de la comedia que se representa, caduco, predecible, anacrónico y, en ocasiones, desajustado a las expectativas de público sobre la obra. Como muestra las respuestas de la Reina a la petición del Doctor de guardar reposo: “¡Me importa un pito! [...] ¿Querrás un tortazo?” [Torrente Ballester, 1942: 217]; de tal modo se refuerza la convencionalidad de todos los personajes y de la trama, desestructurada por el esquema metateatral que hace patente su carecer ilusorio, del mismo modo que ocurre con la intriga, con la disputa entre el Poeta y el Espadón por el amor de la Reina, una revisión, en definitiva, de un clásico conflicto, pero al que Torrente Ballester añade un tercer elemento, tanto en la búsqueda del amor de la princesa, con la presencia del Bufón, como en el conflicto de las armas y las letras, con la presencia del Doctor Jeringa⁴⁶.

Queda de este modo parodiado uno de los modelos o esquemas teatrales de éxito en el teatro comercial, hecho que se refuerza a través del esquema metateatral que desarticula las convenciones sobre las que este teatro se fundamenta y tiene en el señor Cualquiera y sus intervenciones la base de este desengaño de la ilusión de realidad. Y es que las primeras intervenciones del señor Cualquiera en esta obra, que se desarrolla siguiendo los acontecimientos dictados por el Autor en su momento, son la muestra de los tanteos por situarse dentro de la comedia, definir su papel ante la situación planteada, el mal de amores de la Reina. Si todos los personajes desarrollan su papel

⁴⁶ Si bien al principio de la representación se plantea el conflicto entre el Poeta y el Espadón, la llegada del Doctor añade una tercera perspectiva sobre el conflicto clásico: “¿Quién a pujar se atreve con mi importancia? Tú ganarás batallas; tú compondrás poemas. Yo tengo en mis manos la vida y la muerte de los hombres. Ese romántico atuendo, señor Poeta, te denuncia como cursi; el tuyo, señor Espadón, te revela insensato. Pero el mío es imponente” [Torrente Ballester, 1942: 213]

siguiendo las directrices del texto, el nuevo personaje lucha por encontrarse en la intriga, situándose en la terna de los enamorados, “de los amantes, éste es el tres [...] el remedio está delante: es a mí a quien amaré” [Torrente Ballester, 1942: 211 y 212]. Definirse como personaje en la obra supondrá para él la posibilidad de constituirse como persona, por lo que su primera intención será encontrar su propia definición:

“CUALQUIERA.- *¡Música pitagórica, palabras rimadas, canciones, sonetos! ¡Quiero ser poeta, sí, quiero ser poeta!*

BUFÓN.- *Pero ese papel está repartido*

CUALQUIERA.- *No es mi papel, no; no es mi papel*”

[Torrente Ballester, 1942: 210]

Su definitiva definición de personalidad la adoptará avanzada la representación y conocido el fin de su drama, que no es sino alcanzar el amor de la princesa. Su definición será la suma de los valores de los demás pretendientes, completando de este modo una definición de la que carecía antes de comenzar la representación: “Yo soy un hombre entero, y éstos son hombres incompletos. Pero yo soy valeroso como tú, y gracioso como tú, e inspirado como tú. Por eso la Reina me ama [...] ¿Os enojáis? Soy el único rival en vuestro amor y por es no podéis soportarme. ¿Qué me importa? La hora de mi triunfo se acerca: voy a humillarlos” [Torrente Ballester, 1942: 215]. Enamorado de la Reina, ese es su papel, esa es su vida, al menos dentro de la representación, y lo desarrolla en consonancia con los otros personajes con los que comparte esta ilusoria realidad. Sus reacciones al inicio son las mismas que las de algunos personajes, como el Espadón y el Poeta [Torrente Ballester, 1942: 209-211], pero hallada su personalidad no duda en sobreponerse a ellos: “tú no eres el amante, ridículo general, porque en tus barbas se ríe de tu ridícula faz. Ni tú tampoco lo eres, metafórico galán, que lo que tus versos dicen ella no quiere escuchar” [Torrente Ballester, 1942: 211]. El lenguaje rimado de este breve párrafo, al igual que el de sus intervenciones anteriores en esta segunda parte de la obra, es otra muestra de la inmersión en esa realidad por parte del señor Cualquiera, pero que queda desarticulada ante el espectador por el traje con el que se presentó en escena y que sigue utilizando para representar, propio del clown, y por su actitud, desligada de sus palabras, más acordes con las de los otros personajes. Si por un lado, comienza tomando su texto de los demás personajes en busca de esa vida en la obra, sus acciones desentonan en la

obra marco donde quiere vivir: “La Reina ocupa su sitio. El Espadón, el Poeta y el Poeta la rodean. Un poco al margen, el Doctor cuchichea con la Cotorrona. Cualquiera se sienta en el suelo, dando vueltas al sombrero” [Torrente Ballester, 1942: 217].

Pero no es sólo el traje y sus actos los que descontextualizan su presencia en el escenario. También el lenguaje de los personajes hace explícita esta metateatralidad, especialmente a través de los anacronismos: “Señor Cualquiera, sois un esquizofrénico [...] Tengo que examinaros a la luz del psicoanálisis” [Torrente Ballester, 1942: 214]. A pesar de su autoconocimiento y haciendo evidente lo que de ilusión tiene el teatro, todas estas intervenciones del señor Cualquiera son respondidas con sorpresa y rechazando sus aportaciones por los otros personajes, en función del esquema metateatral planteado en la primera parte de la obra. De este modo, no duda en afirmar el Bufón que “estábamos tan entusiasmados con la comedia, que nos duele tener que abandonarla precisamente cuando a ti se te ocurra. Pero ya nos iremos acostumbrando” [Torrente Ballester, 1942: 210]; o, más adelante, el Doctor ante la amenaza del señor Cualquiera “en mi papel no se indica qué debo hacer en caso de amenazas; así que no sé qué responderos” [Torrente Ballester, 1942: 214]. Siguiendo el planteamiento orteguiano de la metáfora de Heidegger, no es sólo conocerse a uno mismo, sino conocerse en relación con el mundo, y, en el caso particular del señor Cualquiera, tal relación no es de reconocimiento:

“DOCTOR.- *Este sujeto se me atraganta*”

POETA.-*Es intolerable*

ESPADÓN.-*Insoportable*

BUFÓN.-*Imperdonable*

POETA.- *¡Me estropeó un párrafo precioso sobre las armas y las letras!*

BUFÓN.- *Y a mí aquel chiste tan gracioso sobre tus faltas de ortografía*

ESPADÓN.- *¡Y el sublime momento en que te desafío, Doctor, a un duelo a primera sangre? ¡Oh, me lo chafó también!”*

[Torrente Ballester, 1942: 215-216]

En este texto y otros similares⁴⁷ se remarca la dicotomía, planteada en la primera parte, respecto a los actores en la que se disocia al personaje y la persona que lo

⁴⁷ “ESPADÓN.- Ha enojado a la Reina. Le voy a matar

POETA.- Ha enojado a la Reina. Le voy a escupir al rostro

representa, quedando ausente, como señalamos anteriormente ésta, con una única excepción, la de la Reina. Ante el papel del señor Cualquiera, la respuesta de los demás personajes es como tales personajes, nunca como la de los actores que los encarnan. Será nuevamente la Reina la que haga presente la voluntad de la persona que encarna el papel: “Estoy decidida. Me retiro” [Torrente Ballester, 1942: 219]. Surge, nuevamente, como en la primera parte, el temor del señor Cualquiera a perder la vida que ha logrado sobre el escenario, por lo que suplica encarecidamente a los personajes que prosigan con la representación. No atiende, por tanto, a las advertencias de la única persona sobre el escenario, Ana, la actriz que encarna a la Reina, sino que pide a los personajes que prosigan con la representación para mantenerse vivo en aquel mundo en el que es alguien. La dicotomía entre persona y personaje empieza a partir de este momento a hacerse visible entre los demás personajes, que harán su aparición como actores y no como los personajes de la obra sobre las tablas. De este modo, el duelo entre el Bufón y el señor Cualquiera se desarrolla en un ámbito diferente al de la propia obra:

“BUFÓN.- (Muy serio, con aire de dignidad, ofendido) *Ese hombre ha puesto en duda mi ingenio, pues que a mi ingenio reta, y no puedo tolerarlo. ¡En público, en el escenario, delante de toda esta gente! ¿Y mi porvenir, si mi rajo? ¿Y mi crédito, si no acepto? Es a mí, no al Bufón a quien desafía*” [Torrente Ballester, 1942: 221]

De este modo, la presencia de los actores, dejando atrás el papel que han venido desarrollando en la obra, se hace patente a través de la acentuación de la metateatralidad. Si el señor Cualquier ha logrado vivir en esa escena, “ahora que he encontrado mi papel, no os vayáis, no podéis iros” [Torrente Ballester, 1942: 220], los actores no han vivido como tales, sino a través de las máscaras de sus personajes. Es a partir de la definición del papel del señor Cualquiera desde donde los personajes abandonan su máscara para entrelazar escenas como personas y otras como personajes, llevando el juego de la metateatralidad hasta el clímax en esta segunda parte, a partir del duelo de ingenio. Este ir y venir de juicios y perspectivas de las personas y de los personajes, que aparecen entremezclados, poseen una clara lógica interna. Mientras que las opiniones de los actores se verterán alejados de la escena principal, apartados del

BUFÓN.- Ha enojado a la Reina. Me voy a reír de él” [Torrente Ballester, 1942: 219]

señor Cualquiera y del resto de los personajes, las perspectivas de los personajes aparecerán, por ejemplo, al acercarse a la Reina, aunque alejados de ella no duden en llamarla Ana. Dentro de la nueva obra, por tanto, se plantea un nuevo esquema metateatral, a partir de aquellos personajes que hablan y actúan de una manera estando en el centro o apartados de la obra marco.

Respecto al significativo momento del duelo, punto de inflexión a partir del cual la obra tomará derroteros poco previsibles, se presenta, según las indicaciones de Torrente Ballester “con la mayor seriedad por los combatientes, y seguida por la mayor atención por los otros personajes, se verifica con rapidez, agilidad, emoción y todo el ímpetu y pasión de un verdadero duelo” [Torrente Ballester, 1942: 222]. Esta caracterización del autor nos sitúa en una realidad totalmente distante de la que se representaba hasta el momento, acentuando diferencia entre una realidad y otra. La derrota del Bufón en el duelo de ingenio con el señor Cualquiera, y que le hará dueño de toda la escena⁴⁸, es fiel reflejo de esta dicotomía entre persona y personaje, que sí se hace patente y explícita en los personajes de la obra y no en el señor Cualquiera. Su derrota viene provocada por el decoro que como personaje, debe guardar y que le impide completar el reto verbal lanzado por el señor Cualquiera:

“BUFÓN.- *¡Ay, mi joroba!*

CUALQUIERA.- *¡Ay, mi sartén!*

BUFÓN.- *¡Me ha resultado requetebién!*

CUALQUIERA.- *¡Ay tu sombrero, que baila en la cuerda!*

BUFÓN.- (Con ímpetu) *¡Dile al sombrero que vaya a la ... (Titubea) que vaya a la... (Enmudece)*” [Torrente Ballester, 1942: 224]

El triunfo del señor Cualquiera en este duelo de ingenio con el Bufón proviene de esa identificación que el nuevo protagonista realiza entre persona y personaje, entre realidad y máscara, que el Bufón no puede mantener y que le impide, por el decoro de actor sobre las tablas, mantener el juego de ingenio. Esto no supone, sin embargo, la recuperación de la realidad del señor Cualquiera, ya que la brecha abierta entre los personajes, y éste es prácticamente insalvable. Sólo el Abate, que entra en escena por

⁴⁸ “Si es Cualquiera el que sale victorioso, nosotros aceptaremos su victoria, y continuará la representación hasta que quede satisfecho” [Torrente Ballester, 1942: 222]

vez primera después de que se haga dueño de ella el señor Cualquiera, esto es, después del duelo de ingenio, mantiene la ficción representada hasta este momento. Los demás personajes, se deshacen de sus máscaras para tratar de dar solución al problema que empezó siendo un mero juego. La intención del señor Cualquiera, por el contrario, es bien diferente, y lo que pretende es seguir viviendo a través de esta ficción, planteando “la situación real, no la fingida que estaban desarrollando; yo les odio a todos, profundamente, apasionadamente. Les odio, les insulto, les vilipendio... menos a esa mujer, la que amo n la misma pasión” [Torrente Ballester, 1942: 226]

Por esta razón el Señor Cualquiera no duda en advertir a los actores que “si quieren salir con dignidad del paso, forzosamente han de poner su talento de actores a mi servicio y representar su ficción al lado de mi realidad. ¡Pase lo que pase! Me es indiferente que sigan con sus papeles o que desnuden su humanidad frente a mí. Lo mismo me sirven hombres que muñecos: basta con que sepan responderme” [Ibíd.]. Su realidad necesita de un mundo circundante y de unas personas que sean capaces de verle como es, por lo que surge este cambio respecto a su primera instrucción a los actores: si antes les pedía sinceridad en sus papeles, que desarrollaran la obra a la que él se acomodaría para poder ser en ella, ahora necesita únicamente, descubierta esa persona que cree ser, aunque nunca ha dejado de ser una máscara como la de los actores actuando, no duda en prescindir de los personajes que le son accesorios, centrando su atención únicamente en la Reina:

“Por ti, por estar a tu lado, por vivir contigo estos instantes, los más reales de mi vida, dejé que disfrazaran y maltrataran mi ser auténtico, dejé que lo enterraran bajo este disfraz que era el camino hasta tu lado... Ahora, pase lo que pase, y aunque no te vuelva a ver, mi vida tiene argumento”
[Torrente Ballester, 1942: 229]

Los demás personajes, apartados de la acción principal de lo que comienza a atisbarse como tragedia, retoman su realidad de personajes, atendiendo al nuevo conflicto establecido en la obra, pero juzgándolo desde su máscara, desde su papel en la obra:

“POETA.- *Su voz tiene un eco de angustia*

ABATE.- *Parece sincero*

ESPADÓN.- *Es valiente, desde luego*

BUFÓN.- *Debajo de esa apariencia de clown, ¿Qué sabemos del hombre que se oculta?*” [Torrente Ballester, 1942: 228]

Cada uno de los personajes es capaz de ver las cualidades del señor Cualquiera, pero sólo aquellas que sus personajes le dejan entrever. Cada uno reconoce la valía de este personaje desde su perspectiva actoral, no como personas. Es sincero para el Abate, angustiado para el Poeta y valiente para el Espadón, pero ¿quién es capaz de juzgarle no desde la perspectiva de su persona, sino de la suya propia?. Más adelante los cuatro personajes vuelven a aparecer vinculados a sus papeles:

“LOS CUATRO.- (Cantando acoro sobre una música antigua)

La Princesa enamorada

Ya no sabe qué pensar,

si aceptar al caballero

o mandarle a pasear”

[Torrente Ballester, 1942: 229]

Las características que hemos venido enumerando lo largo de este apartado siguen manteniéndose casi al final de la misma su vigencia, como es esa parodia de la comedia romántica, descontextualizada a través de recursos lingüísticos, como esta cancioncilla que forma parte de la comedia. Mientras que unos “seguimos en nuestro papel [...] Comedia obliga” [Torrente Ballester, 1942: 229]⁴⁹, ante el señor Cualquiera, la Reina, por su parte, hace aflorar su verdadera personalidad, como en la primera parte, para tratar de reconducir la alocada situación a la que se ha llegado. Es la única que se presenta al señor Cualquiera desde propia personalidad y no desde el personaje que debe representar, por lo que el rechazo de éste, ataviada aún como Reina, es rasgo distintivo de su propio personaje:

“REINA.- *¡Yo le odio!*

⁴⁹ “ABATE.- Acaso lo que le pasa es realmente cierto y tenga necesidad de amar.

ESPADÓN.-... y solo pueda lograrlo introduciéndose en un mundo de ficción. Hay tipos muy raros.

POETA.- Ana debe hacerle caso

BUFÓN.-Por lo menos mientras dure la representación” [Torrente Ballester, 1942: 227-228].

CUALQUIERA.- *¿Al clown grotesco o al hombre que hay debajo de él?*

REINA.- (Puesta en pie, hablando con frenesí) *¡A los dos! A esa máscara repugnante y pintarrajeada y al hombre repulsivo que ella encierra ¿Cómo es usted? ¿Quién es usted? ¿Por qué no tuvo la valentía de afrontarme en la calle con su traje de hombre, y se introdujo aquí, valiéndose de un subterfugio para hacerme el amor?"* [Torrente Ballester, 1942: 228]

Guiado por la necesidad de vivir plenamente, aunque sea en el escenario, y a pesar del explícito rechazo de la Reina, el señor Cualquiera decide proseguir con su papel, ya que “pase lo que pase, aunque tú me odie y no te vuelva a ver, mi vida tiene argumento” [Torrente Ballester, 1942: 229]. De poco sirven los intentos de la Reina de evadirse del amor de éste y de su intención de besarla, coronando de este modo su existencia en el escenario, rompiendo incluso con el guión que él mismo se había trabado para su propia vida, haciendo el papel del otro, y abandonando el suyo propio:

“CUALQUIERA.- *¡Un beso! No lo había pensado. Majestad: según la comedia, yo debía besaros*

REINA.- *Pero la comedia ya acabó hace tiempo, y en tu papel, señor Cualquiera, no figuraba el beso*

CUALQUIERA.- *En mi papel... ¿Qué importa ahora? Acepto de buen grado el de galán de comedia: abandono mis conflictos. ¡Majestad voy a besarte! Está indicado en la acotación”.* [Torrente Ballester, 1942: 230]

El desmayo de Ana, la Reina, dará fin a esta segunda parte, terminando algunos actores como tales, como la Cotorrona, y el Bufón, “¡Pobrecita Ana! [...] ¡Final lamentable!”, mientras que el Poeta y el Abate siguen reaccionando como lo harían sus personajes, “¡Qué bello asunto, bien aprovechado! [...] Ite. Comoedia est” [Torrente Ballester, 1942: 231], y dejando al atormentado señor Cualquiera sentado en el trono y pidiendo que se baje el telón, dando fin, como veremos ahora a su ficción, a su vida ensayada y no lograda.

Concluida la obra representada y bajado ya el telón, la obra vuelve a romper las convenciones teatrales y las expectativas del espectador, ya que “no se hace la iluminación en el teatro, sino que, transcurridos tres o cuatro minutos, se alza y

aparece el mismo escenario, a toda luz. CUALQUIERA está todavía en el sitio de la REINA, hundida la cabeza entre las manos” [Torrente Ballester, 1942: 231]. La obra continúa, por tanto, como si este accidentado final fuera el que provocara los breves minutos de parón, recalcando el carácter metateatral de la obra la conversación del Tramoyista con el señor Cualquiera acerca de la salud de la actriz y de la necesidad de seguir con la representación. “Este espectáculo tiene una duración determinada –explica el Tramoyista- que la comedia interrumpida por usted cumplía bien”, por lo que “debe ayudarnos a retener a estos señores unos minutos más, hasta que dé la hora” [Torrente Ballester, 1942: 232]. Del mismo modo que la primera escena fue resuelta por el señor Cualquiera ante las dificultades del Autor, el único personaje de la obra que queda en escena busca la ayuda del Autor entre el público para resolver la postrera. Surge de esta conversación una reflexión teórica, donde el Autor confirma que la tragedia del señor Cualquiera y “todo lo que aquí pasó, bien trabajado, resulte algún día una buena comedia [...] Sencillamente, haré teatral y a gusto del público lo que aquí te pasó” [Torrente Ballester, 1942: 234]. La realidad del señor Cualquiera sigue, sin embargo, distante de la del Autor y de la del público, insistiendo en esta vía de la representación para alcanzar la vida feliz y plena:

“tengo necesidad de hacer ciertas cosas. ¿Dónde hacerlas? En el teatro, que allí hasta se puede matar. Por eso vine, creyendo que saldría de aquí tranquilo. Pero no era yo solo en la farsa. Todos aquellos muñecos ocultaban hombres como yo, que me odiaron porque vine a impedirles que fueran muñecos a placer” [Torrente Ballester, 1942: 235]

Ser a través del teatro, vivir en la representación era el objetivo del señor Cualquiera, objetivo no logrado por descubrir la falsedad de la representación. El planteamiento metateatral a través del cual ha logrado encontrar su personalidad termina invirtiéndose, al variar las situaciones y las relaciones inicialmente establecidas y abandonar definitivamente Ana su papel de Reina para ser ella misma. Desaparecidas la máscara y el disfraz, el señor Cualquiera permanece travestido con traje de payaso y con sus gestos circenses, generando un ambiente humorístico en el más puro sentido pirandelliano. Las palabras de Ana no dejan lugar a dudas: “Ya no soy una Reina, sino una mujer real... No estamos en el mismo plano. Tú estás aún en la farsa y yo salí de ella. ¡Ya soy también público!” [Torrente Ballester, 1942: 236]. De este modo, lo que

inicialmente se ha planteado como una comedia representada se ha terminado por convertir en tragedia, convirtiéndose la pretendida vida del señor Cualquiera en una farsa. La falsedad de esta existencia se hace palpable en las palabras de Ana y en las acciones del personaje, que, finalmente cae vencido sobre su máscara:

“ANA.- No puedo amarte: eres una máscara, no un hombre. Yo soy una mujer, no un disfraz y me llamo Ana

CUALQUIERA.- ¡También tengo un traje civil para ser tu igual! También tengo una cara que puede mirarse... ¡

(Se quita la chaqueta, y aparece con un chaleco estrafalario del que cuelga una sartén [...]) CUALQUIERA se quita rabiosamente el chaleco y queda en mangas de camisa: una roja camisa de clown con lunares blancos. Y se quita la camisa mientras ANA ríe en la puerta, y deja caer los calzones, y aparecen otros calzones y otra camisa igualmente ridículos. ANA cesa de reír)

ANA.- No eres más que el Señor Cualquiera” [Torrente Ballester, 1942: 236-237]

Fracasado en su intento de individualizarse al señor Cualquiera sólo le quedan dos opciones. Por un lado, puede quedar inmortalizada su tragedia en una obra, por lo que ya no sería él mismo, ya que el Director está “por encima de tus emociones. Me interesa desde el punto vista exclusivamente artístico, que no es de ninguna manera compasivo” [Torrente Ballester, 1942: 237]. Seguiría, de este modo, siendo anónimo, un Señor Cualquiera, sin encontrar ese nombre que había ido a buscar al teatro. Los otros personajes de la obra hacen su última aparición en escena para acompañarle en su obra, con final feliz, en busca de la inmortalidad también para ellos. El planteamiento metateatral persiste en esta última escena, ya que mientras que para estos personajes la inmortalidad en el texto es vida eterna, para el señor Cualquiera, como persona que es y no ya el personaje que ha venido creando durante la representación, busca, al igual que Ana, “un poco de amor a cambio de todas las inmortalidades, y que alguien, al llamarle Ana la hiciera existir diferente a todas las demás Anas y a todas las demás mujeres” [Torrente Ballester, 1942: 240]. La otra opción, que es la que le puede hacer decantarse por su vida, es, paradójicamente, decidirse por la muerte, “porque esa muerte será la

mía, sólo la mía, y con ella no morirá cualquiera, sino yo mismo, yo solamente, y con ella tendré nombre propio” [Torrente Ballester, 1942: 241].

Queda de este modo concluida la farsa torrentina, desarrollada a partir del vanguardista tema de la existencia y del esquema metateatral, con un fuerte arraigo vital. Dentro de este esquema, como hemos venido desarrollando, se utilizan diferentes recursos paródicos para deformar y desarticular la comedia que sirve como obra marco al señor Cualquiera para vivir, reconocerse como individualidad, dentro de ella. Señalamos páginas atrás que si el humor, tan caro al autor ferrolano en toda su obra, estaba presente en forma de parodia en la comedia, era el humorismo, de raigambre pirandelliana, la que teñiría la tragedia del señor Cualquiera. Remitiéndonos a las propias palabras del autor italiano, es fácil comprobar cómo Torrente Ballester hace uso de este humorismo en su primera obra:

“Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados con no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Advierto que esa señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento, y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente darse cuenta de lo contrario. Pero si ahora interviene en mi reflexión y me sugiere que aquella anciana señora no experimenta acaso ningún placer en arreglarse así, como un papagayo, sino que tal vez sufre por ello y lo hace solamente porque engaña piadosamente creyendo que de esa manera, escondiendo sus arrugas y sus canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, ya no me puedo reír como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella advertencia primera o, mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer darme cuenta de lo contrario me ha, hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y en esto reside toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico” [en Monner Sans, 1947: 121]

La obra torrentina plantea este sentimiento de lo contrario desde la metateatralidad, añadiéndole tintes paródicos, que son cómicos, pero dejando un sabor final de tragedia con la reflexión a la que nos obliga las últimas palabras del señor Cualquiera. Surge de este enfrentamiento entre lo cómico, lo parodiado de la comedia, y

lo humorístico, entendido en términos pirandellianos, una ironía que nos muestra la salida a la que se acoge el señor Cualquiera: la muerte para vivir su individualidad, rechazando la inmortalidad por ser muerte para él, ya que no reconoce su propio ser. Esta “ironía dramática”, diferente de la verbal que también está presente en esta obra, sobre todo en boca del personaje protagonista al juzgar las acciones que se realizan en el escenario⁵⁰, se origina “por la separación consciente del señor Cualquiera respecto de la representación prevista y sus personajes estereotipados, y del público respecto de toda situación sobre las tablas” [Paulino Ayuso, 2000: 199]. Es el propio esquema metateatral el que impone esta estructura irónica al enfrentar dos realidades contrapuestas, desvirtualizada una por la parodia a la que es sometida y realzada la otra por lo humorístico de su desenlace.

1.1.3.- El teatro de vanguardia y la recuperación de géneros: Torrente Ballester, la farsa y el autosacramental

Toda esta estructura metateatral, recorrida de principio a fin por diferentes formas de humor, es presentada, siguiendo la máxima torrentina de que la “composición es la exigida por el tema para alcanzar su máxima perfección expresiva y formal” [Torrente Ballester, 1957, 40]⁵¹, era necesario adecuar la forma genérica a este tema, para poder desarrollar el esquema de la obra. Se sitúa Torrente Ballester, de este modo, nuevamente de manera plena en la vanguardia, que defendió la necesidad de revalidar los géneros y utilizar aquellos que permitieran reflejar de mejor modo la nueva vida, los nuevos intereses y las nuevas forma de ver el mundo, que en esos años eran característicos de gran parte de la sociedad, pero que permanecía ajena a los escenarios

⁵⁰ “ESPADÓN.- ¡Adorable Majestad!

POETA.- ¡Deliciosa Majestad!

BUFÓN.- ¡Muy graciosa Majestad! [...]

CUALQUIERA.- (Con una gran carcajada) ¡Adorable, deliciosa y muy graciosa Majestad!” [Torrente Ballester, 1942: 216].

⁵¹ Años más tarde redundará en esta opinión al admitir que “lo que consume mi tiempo y mi ingenio, lo que me sume en dudas, o que me lleva al acierto o al desacierto, es la composición, y no por la falta de ocurrencias, sino quizá por el exceso, o por lo difícil que resulta (algunos, pocos lo saben) averiguar la forma que cada material exige desde dentro de sí misma como una exigencia de vida” [Torrente Ballester, 1986: 178]

comerciales. Y es que es la reteatralización del arte escénico “se manifestó en su forma más evidente en la recuperación de las formas primitivas como la farsa o el guiñol” [Muñoz-Alonso, 2003: 10].

Ya hablamos de la recuperación del teatro de títeres, tanto en su vertiente actoral (Craig) como temática (Valle, Lorca), y la vinculación de tal recuperación a la búsqueda en la tradición para “convertirse [el teatro] en lo que siempre ha sido –siempre antes del Renacimiento–; para convertirse en espectáculo” [Azorín, 1998: 381]. Es a partir del diálogo establecido entre la tradición y la vanguardia desde donde mejor se pueden entender las diferentes propuestas de renovación de la vanguardia española, no sólo en lo referente a los géneros, sino a los diferentes aspectos que se tratan⁵². Y es que, el retorno a la tradición de nuestro teatro clásico se hizo desde dos vertientes, principalmente; una de ellas, la vertiente escénica, con la puesta al día de nuestros clásicos en nuestros escenarios, con un planteamiento distinto del de los montajes, por ejemplo, de María Guerrero y Díaz de Mendoza o de Ricardo Calvo; por otro lado, la vertiente genérica, de donde se recupera, entre otros, el Auto Sacramental, como “un modelo adecuado para expresar tanto inquietudes de índole existencial como preocupaciones colectivas” [Muñoz-Alonso, 2003: 60], con ejemplos como *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, *Auto para siluetas* de Valle-Inclán, *Ni más ni menos* de Sánchez Mejías, *El hombre deshabitado* de Alberti o *El casamiento engañoso* de Torrente Ballester, que analizaremos más adelante.

Todo este ímpetu por las formas tradicionales, sin embargo, estaban domeñados por el impulso vanguardista, que impedía la mera recuperación sin más, ya que, como señalaba Azorín, “el colmo de la distanciación se da, no cuando se representa una comedia del siglo XVII, sino cuando nosotros, artistas de ahora, intentamos hacer, sobre el patrón del siglo XVII o de cualquier otro siglo, una obra dramática”, ya que sólo “con anacronismos, imaginando la obra a la manera moderna, el espectador puede encontrarse más próximo a la obra imaginada” [Azorín, 1998: 308]. Es el plano existencial inherente al Auto el que llama la atención de los vanguardistas, y éste será la razón por la que tal modelo se recupere. Como señala Mateos Miera al hablar de la obra de Alberti, este teatro nos ofrece “no una recreación de arqueología teatral, sino una

⁵² Como señaló Rivas Cherif en la crítica de estreno del *Fermín Galán* albertiano de 1931 “si el ejemplo de las obras clásicas significa algo ha de ser el de suscitar en los poetas jóvenes la inspiración contemporánea” (“El estreno de Fermín Galán y el concurso para la adjudicación del Español”, *El Sol*, Madrid, 5 de junio de 1931, p.4), en Mateos Miera, 2002: 45.

lectura novísima de los moldes de la tradición en los que vuelca asuntos de su propio folclore contemporáneo” [2002: 26]

Toda esta recuperación de la tradición, mediatizada por el tapiz de la vanguardia, es otra de las maneras de enfrentarse al teatro comercial, como las que vimos anteriormente, caracterizada por buscar “en los orígenes la autenticidad de este tipo teatral, a base de recuperar sus elementos más carnavalescos” [Huerta Calvo, 1992: 290]. Es dentro de esta renovación mirando al origen del teatro donde se inserta la recuperación de la farsa, modelo genérico escogido por Torrente Ballester para desarrollar su obra.

Según señala la profesora Iglesias Santos, la farsa es “una modalidad que en cierto modo amalgama las formas breves tradicionales y resume la oposición al teatro burgués” [Iglesias Santos, 1998: 127], aunque otros autores destacan la “revitalización del género de la farsa a través de los recursos deshumanizadores que ofrecía el género del teatro de marionetas” [Muñoz-Alonso, 2003: 28]. En cualquier caso, la preeminencia de este género, las posibilidades que ofrecía y los diferentes experimentos que con su modelo se realizaron es lícito que se la puede calificar como “la modalidad por excelencia del teatro de vanguardia” [Iglesias Santos, 1998: 128], ya que antimimetismo, su concepción antiburguesa, la predominancia visual de lo cómico, sus componentes metateatrales, ya que en palabras de Dougherty la farsa “es siempre un juego cuyo referente definitivo no es otro que el propio hecho teatral” [Dougherty, 1996: 129], y su fuerte contenido crítico, presente todo ello en esta primera obra torrentina, lo convertía en uno de los géneros más útiles para desarrollar un nuevo teatro a partir de la negación del teatro comercial. El propio Torrente Ballester la definiría como “la única manera de tratar en el teatro las cosas graves de política, es decir, tomándolas un poco a broma” [Torrente Ballester, 1953].

Pero no es sólo el modelo genérico, con sus características propias y su naturaleza antirrealista, el que recupera su relevancia, funcionalidad e importancia. La farsa es más que el género en sí para la vanguardia y los renovadores, es síntesis de su concepción del arte, tal como expresa Ortega en referencia al arte nuevo:

“La primera consecuencia que trae consigo ese retraimiento del arte sobre sí mismo es quitar a éste todo patetismo [...] Buscar, como antes he indicado, la ficción como tal ficción es propósito que no puede tenerse en sino en un estado de alma jovial. Se va al arte precisamente porque se le

reconoce como farsa [...] Sería <<farsa>> -en el mal sentido de la palabra- si el artista actual pretendiese competir con el arte <<serio>> del pasado y un cuadro cubista solicitase el mismo tipo de admiración patética, casi religiosa que una estatua de Miguel Ángel” [Ortega y Gasset: 2005: 193]

Es de este modo como se puede comprender el título de este epígrafe, “la literatura como farsa”, ya que no es únicamente un modelo genérico que se recupera y se desarrolla en todas las vías posibles, sino una actitud nueva ante el teatro y el arte, que, recogiendo de las diferentes fuentes vanguardistas y renovadoras que surgen en España en estos años, hace suya Torrente Ballester, sumiéndose de lleno en este campo periférico de la vanguardia, con mayor o menor fortuna, pero sentando las bases de su producción dramática y narrativa futura.

La proclividad a la farsa en nuestra vanguardia tiene su origen, aparte de en su carácter renovador y en su toma de posición rupturista en el polisistema literario, en la recuperación de lo clásico en pos de una reteatralización de teatro y numerosos ejemplos en obras como *Su excelencia Don Capirote*, de Antonio Espina, la *Farsa y licencia de la reina castiza* y *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* de Valle-Inclán, las farsas revolucionarias de Alberti, *Bazar de la Providencia* y *Auto de los Reyes Magos*, *Orestes I* “burla política” de Ximénez de Sandoval y Sánchez de Neyra, *El celoso y la enamorada*, *Jácara del Avaro* y el *Narciso*, de Max Aub, de la que Muñoz-Alonso indica que “bajo la aparente despreocupación de la farsa, se esconde la “tragedia profunda” de la incomunicación entre los seres humanos”, también [2003: 52] presente en la obra que acabamos de analizar, *Amor de don Perlimplín* y *La zapatera prodigiosa* de Lorca, calificada por el propio Torrente Ballester como “una farsa rápida y sintética” [Torrente Ballester, 1960] y la torrentina de *El pavoroso caso del señor Cualquiera*.

Toda esta recuperación genérica, que seguiremos explicando en consonancia con el desarrollo de la obra dramática de Torrente Ballester, echa sus raíces “en una teatralidad primitiva y radical, al margen de toda la retórica y palabrería” [Huerta Calvo, 1992: 289] es decir, en la vuelta a las esencias del teatro. Esta vuelta al origen, a la radicalidad implica un amplio abanico de influencias, como señalaba Jacinto Grau:

“En cuanto el teatro deja de estar henchido de vida, pierde su fuerza para convertirse en manida retórica aburrida, constituyendo un espectáculo de comadres picoterías y enojosas, más o menos distinguidas, pero comadres al fin. Con la exuberancia vital, requiere la libertad sin restricciones. Cuando ya no puede animarlo la emoción religiosa que dio origen al teatro de Occidente, se nutre del total vivir del mundo. Lega el refinamiento, cosechado antes en todas las escorias: de ahí que alimente sus raíces con todas las influencias, desde las más nobles de la tragedia helénica, a las del cómico ambulante, las del bululú hispano, las del carro de Thespis, las del tingladillo transhumante de Lope de Rueda, o las del retablo de fantoches de Maese Pedro” [en Huerta Calvo, 1992: 290]

Un compendio de las formas teatrales clásicas, representadas principalmente por la farsa, pero con una característica en común: la de recuperar esa “emoción religiosa que dio origen al teatro”, como dijo Grau. Esta vuelta a la tradición, como hemos señalado tiene su origen en esa reteatralización de la escena, a la que se busca dotar nuevamente de ese “respeto profundo, casi religioso, que devolviera al teatro su trascendencia y su dignidad artística” [Iglesias Santos, 1999: 94]. Son numerosos los autores que utilizan este símil religioso como metáfora del teatro, como Cansinos-Assens⁵³, en la que recogía la idea de que el teatro “debe nacer del delirio, de la efusión, de la locura, de una embriaguez y pasión únicas, tan profundas que se reciban como una emoción religiosa” [Ibíd.], Rivas Cherif, en su *Cómo hacer teatro*, donde considera que el teatro “conserva de particularmente religioso la congregación de fieles en un recinto para una liturgia o acto público” [en Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999: 54], como para una liturgia, Valle-Inclán, quien en una carta de 1922 alega que:

“El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la Edad Media. Sin un gran pueblo imbuido de ideales comunes, no puede haber teatro. Podrá haber líricos, filósofos, críticos,

⁵³ “Un concepto de teatro”. *Cosmópolis*, septiembre-diciembre. Recogido en *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid, Editorial Palomeque, 1924, pp. 175-225

novelistas y pintores. Pero no dramaturgos ni arquitectos. Son artes colectivas [en Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999: 107]

Esta recuperación de la tradición dramática no es, por tanto, una mera recuperación de normas, modelos y temas -repertorio sistémico-, sino que es un modo de entender el teatro, muy diferente al estereotipado teatro comercial y burgués. En definitiva, se trataba de recuperar “ese espíritu mítico, legendario y religioso que constituye la verdad esencial del arte clásico de la escena antigua” [Rivas Cherif, 1991: 76]. Dentro de esta recuperación del repertorio y del modo de entender el teatro clásico la recuperación de aquellos dos públicos que quedaron alejados del mismo a través del dominio burgués de los escenarios se hace imprescindible: el pueblo, que acude con devoción al teatro⁵⁴, por una parte, y la intelectualidad o la aristocracia del pensamiento, por otra. A estas ideas será permeable el joven Torrente Ballester quien, primero en *Razón y ser de la dramática futura* y, después, en su ensayo *Cuarenta años de teatro y algo más*, recuperará en momentos muy diferentes al de los años 20 este símil religioso para desarrollar la renovación teatral.

La búsqueda de un nuevo público radicaba en la necesidad de buscar “nuevos espectadores que puedan sostener las nuevas normas los nuevos modelos y repertorio que ellos mismos canonizan” [Iglesias Santos, 1999: 91], tanto en cuanto, el público burgués era el gozne sobre el que giraba las oxidadas puertas del teatro comercial, cerradas a toda innovación. Del desarrollo de este público intelectual y de sus cenáculos teatrales, nos referimos páginas atrás cuando hablamos del eclecticismo de la vanguardia teatral española. Respecto a la recuperación del pueblo como espectador teatral se debe añadir que aunque la oposición con el público burgués es muy notoria en estos años, tal antagonismo no debe entenderse como “un fundamento sociológico de lucha de clases sino como reflejo de una posición antitética con respecto al arte” [Iglesias Santos, 1999: 91]. A esta idea responde la recuperación del teatro clásico y del público popular, como óptima cristalización de la tradición de la cultura popular española, teniendo su reflejo en compañías como la Sección de Teatro de las Misiones Pedagógicas o la Barraca lorquiana. En el siguiente punto, adentrados ya en los años 30,

⁵⁴ Para Max Aub ““El fenómeno que separa al poeta de la muchedumbre, consecuencia de la llegada al poder de la burguesía, juega también para el teatro. El público, razón directa de la existencia del teatro como espectáculo y negocio, lo forman en España casi exclusivamente una clase, que busca diversión.” [en Doménech, 1967: 13]

veremos como este antagonismo que se gestó a partir de concepciones teatrales contrapuestas, dará paso a una politización de los diferentes elementos del nuevo teatro, jugando Torrente Ballester, a partir de 1937, un papel crucial en el desarrollo de estas ideas dentro del bando nacional durante el conflicto civil.

Queda enmarcado, de este modo, el autor ferrolano dentro del campo periférico de las vanguardias de los años 20 y comienzos de los 30, ajeno a la representación en los grandes escenarios, aunque, a decir verdad, de cualquier escenario, por pequeño que sea⁵⁵. Dentro de ese eclecticismo vanguardista que caracterizó a nuestros movimientos renovadores de principios de siglo, Torrente Ballester, como se ve a través de este primer texto, hará primar el desarrollo del tema a través del diálogo más que sobre otros diferentes elementos teatrales, aunque la comicidad de lo visual, por ejemplo, está bastante presente en esta obra, lo que le sitúa, además de en el superrealismo, en la herencia del movimiento simbolista de principios de siglo. Tal como planteaba Azorín en “Sobre el teatro”, “El diálogo lo es todo en el teatro. Y en el hay que condensar toda la vida de los personajes”, para añadir que “los antiguos reducían las acotaciones a lo más elemental. Y los modernos han llegado a imaginar que la acotación puede suplir lo que el diálogo no contiene” [Azorín, 1998: 311]. La relevancia del diálogo en este planteamiento azoriniano se corresponde con la herencia simbolista, a la que Torrente Ballester, tanto por su inicial carácter superrealista, como por su admiración unamuniana, no es ajeno. Un teatro que trata de iluminar la vida y las preguntas acerca de ella a través de la idea [Paulino Ayuso, 2000: 192] busca en el diálogo la base de su desarrollo, tal como planteaba Azorín en sus artículos teóricos. De este modo, y tal como afirma Di Gesú, “a diferencia de lo que ocurre en las europeas, las reformas españolas no surgieron por ruptura radical con la tradición, sino que se asistió a una absorción progresiva de las novedades en las formas vigentes” [2006: 21], por lo que el simbolismo, y su última expresión, el superrealismo, como herederos del naturalismo⁵⁶ no rompen totalmente con él, sino que adaptan sus

⁵⁵ Nos comenta el propio autor, en el Prólogo a esta obra, que la apuesta por la que escribió esta obra la llevaría a representar, aunque fuera por un grupo de amigos. Pero el destino no lo quiso así, de modo que “la farsa quedó escrita y sin representación” [Torrente Ballester 1942: 195]

⁵⁶ Azorín explicaba que “Al naturalismo sucede el superrealismo. La decadencia, la caducidad de la antigua fórmula dramática es completa [...] En España nos encontramos con un período de transición, período de honda desorientación [...] nos encontramos con que la fórmula dramática que se ha venido

formas, modelos y tendencias a las nuevas propuestas realizadas. Como explicó Azorín en su artículo “El superrealismo es un hecho evidente”:

“La realidad estudiada, analizada, observada por el naturalismo era necesaria. Necesitábamos conocer exactamente la realidad para poder elevarnos sobre ella y formar –literariamente- otra realidad. Otra realidad más sutil, más tenue, más etérea, y, a la vez, -y ésta es la maravillosa paradoja- más sólida, más consistente, más perdurable. Y hemos llegado, desprendiéndonos de la materialidad cotidiana, a la realidad de la inteligencia.” [Azorín, 1998: 371]

De este modo, el diálogo mantendrá la relevancia dentro del espectáculo teatral siguiendo esta línea que proviene del naturalismo. Bien es cierto que las diferencias entre los nuevos modelos renovadores y el naturalismo provincializado propio de nuestra escena eran bastante notorias, principalmente por los diferentes elementos que los nuevos repertorios iban introduciendo en la representación, tales como la iluminación, la decoración, la iluminación o la presentación escénica. De este modo, el simbolismo puede ser considerado, frente al modelo naturalista y al modernista, como el movimiento de la ruptura de continuidad que llevará concepto contemporáneo de teatro, en el que se notará una crisis de la noción de teatro como mimesis. Para ello “los simbolistas recurrieron a la palabra poética, al teatro-escritura, como instrumentos para transmitir emociones” [Di Gesú, 2006: 28], a partir de donde se desarrollan diferentes propuestas tan propias como las de Valle-Inclán o las de Unamuno, otras de un simbolismo más esteticista, que impulsó el desarrollo de un teatro rico en palabras, que se llamó teatro poético, y, finalmente, aquel teatro representado por el *Teatre Intim* de Adrià Gual y el *Teatro del Arte* de Martínez Sierra donde “la puesta en escena se fue despegando del texto dramático y se orientó hacia el espectáculo” [Checa Puerta, 1992: 124].

De este modo el simbolismo en España, reducido a un limitado grupo de autores, empresarios y público, comenzó a desarrollar un nuevo tipo de teatro donde no sólo los temas eran diferentes, sino que los distintos aspectos de la producción

usando durante los últimos veinte años, y que ha producido un teatro considerable, digna de atención y de admiración, está gastada” [Azorín, 1998: 356].

dramática adquirirían su valor en la preparación de la obra. Así pues, las propuestas de Gaston Baty y su guerra al teatro literario no tuvieron en Torrente Ballester la acogida que en otros autores españoles⁵⁷, sobre todo, en países europeos, donde la radicalización de las vanguardias permitió que sus ideas se desarrollaran reduciendo a su mínima expresión prácticamente la figura del autor en estas obras, mientras que, por el contrario, las de Copeau fueron aceptadas y canonizadas como repertorio por parte de este grupo sistémico periférico, en el que se puede incluir a Torrente Ballester, ya que “ofrecía el ejemplo de un trabajo riguroso con los actores, respetuoso con la obra dramática y sobrio en los elementos materiales” [Muñoz-Alonso, 2003: 33]. Estas propuestas compartieron escena en muchos pequeños teatros con las teorizaciones de otro grande de estos años, Gordon Craig, al que ya nos hemos referido en ocasiones anteriores en este trabajo, cuyas aportaciones teóricas y opciones estéticas influyeron bastante en los regeneradores de nuestro teatro, especialmente a través de Rivas Cherif. Max Aub nos referencia, del mismo modo, a través de su la “Nota Introdutoria” al Tomo I de sus *Obras en un acto*, que “por influencias naturales, escribí comedias de “vanguardia” impropias para los teatros españoles al uso benaventino y muñozsequisas, claro mi entusiasmo por Gordon Craig y sus cortinones que, en el fondo, no se ha desmentido. Añadíase mi preferencia por el puritanismo de Copeau. La letra importa. Este gusto me costó por entonces la vida escénica” [en Ruiz Ramón, 1986: 246]. Este desarrollo vanguardista pubiano nos sirve de reflejo de aquel teatro vanguardista en que desarrolló Torrente Ballester sus primeras aportaciones dramáticas.

No significa esto que en el desarrollo de las vanguardias en España no adquiriera importancia la renovación plástica y espectacular del teatro. La vanguardia, a través de sus diferentes modelos, tan peculiarmente desarrollados en España durante los años 20, trató de consolidar, por un lado, la renovación plástica y del espectáculo, de acuerdo con la evolución de la pintura, con las aportaciones de la dirección de escena

⁵⁷ La relevancia de Gaston Baty se puede comprobar a través de los artículos que en el diario ABC se reprodujeron durante los años 1927 y 1928. En uno de estos, (13-IX-1928) se resumían las ideas de Baty a este respecto: “sabemos cómo el equilibrio admirable fue roto por el predominio de la palabra. Nosotros queremos volver a colocar la palabra en su puesto. Todo lo que pueda expresar la luz, color, el gesto, el movimiento, el ruido o el silencio, la palabra no debe decirlo” [Holloway, 1992: 196]

européa, de la música y de otros espectáculos, como los ballets, la pantomima, etc.,⁵⁸ mientras que, por otro lado, plantea la exigencia de un esfuerzo por elevar el nivel intelectual y el interés humano del teatro. Es en esta segunda vía, que viene desarrollándose desde el simbolismo, desde la que Torrente Ballester realiza su primera aportación al teatro vanguardista, la cual caracterizó Max Aub, en referencia a Unamuno de manera muy clara: “En cierta manera, puras entelequias, y de ahí cierta vuelta al simbolismo –ni arte por el arte ni arte social, es decir procurando por el futuro de la sociedad, sino arte por la salvación de su alma” [en Doménech, 1967: 19]. El desarrollo de la otra línea, con las propuestas lorquianas, albertianas y aubianas, ha sido más profusamente estudiado, por lo que hemos preferido dejarlas, al menos parcialmente, fuera del desarrollo de este trabajo.

Durante los años posteriores, tal como señalaremos a su debido tiempo, las obras de Torrente Ballester fueron criticadas por su falta de teatralidad, sin que ningún director de escena se propusiera representarlas, a pesar de las dificultades que suponían y que podían superarse, al menos parcialmente, atendiendo a estas ideas vanguardistas y al desarrollo del papel del director de escena. Tal como explicaba Ruiz Ramón, partiendo de la diferencia entre el *texto-teatro* (el concebido y escrito para ser representado) y el *texto-espectáculo* (el realizado en la representación) aplicados al teatro español anterior a la Guerra Civil, el problema en esos años radicaba en que “esos modelos o patrones de lectura, montaje y representación suelen ser absolutamente *inadecuados* a la producción de un objeto-teatro –*Divina palabras* o *Bodas de sangre*– por razón de incompatibilidad entre los códigos teatrales del texto-teatro y del texto-espectáculo” [Ruiz Ramón, 1992: 27]. De aquí que, como en el caso de Azorín, Unamuno, Gómez de la Serna, el primer Aub⁵⁹ o, hasta hace no demasiado, Valle-

⁵⁸ Las obras de Alberti como *La pájara Pinta* o *El colorín colorado* y el teatro de juventud de Lorca como *El maleficio de la mariposa*, *La viudita que se quería casar*, *Cristo* o *Comedieta ideal* son muestras de la influencia de estas ideas de teatro total en el campo teatral periférico de los años 20.

⁵⁹ Respecto al teatro de Azorín, de Paco y Díez hablan de “la pretendida y repetida <<literariedad>> del teatro de nuestro autor” [de Paco y Díez, 1998: 36], mientras que para Ruiz Ramón, el teatro de Unamuno “se queda, por así decirlo, en conato de teatro por exceso de reducción formal” y el de Ramón Gómez de la Serna tuvo su importancia “en lo que tuvo de conato, pero sin que éste trascendiera los límites de la letra impresa a que lo destinó su autor” [Ruiz Ramón, 1986: 80 y 158]. En 1928, Max Aub escribía al frente de la primera edición de *Narciso*: <<Ni pensada ni escrita esta obra para leída, hecha para la escena, viene a ahogarse en el libro. Teatro incompleto se le podría llamar. Las circunstancias del teatro en

Inclán, el teatro torrentino haya sido un teatro para leer más que para ser representado. Esta falta de teatralidad de estas y otras obras viene determinada para muchos críticos de la época y estudiosos posteriores por ser una reforma del texto literario más que una reforma del texto dramático, como ocurre en Unamuno [Di Gesú, 2006: 72], o por la descompensación de las propuestas teóricas y su plasmación práctica, como el caso de Azorín o Gómez de la Serna [Ruiz Ramón, 1986: 157 y 169]. El particular caso de Torrente Ballester, tan poco estudiado en relación con las vanguardias, viene determinado por una confluencia de ambas críticas, tanto por la preponderancia otorgada al texto, quizás más presente en sus posteriores obras y trabajos teóricos, como veremos, como por la desavenencia entre las ideas dramáticas y sus textos teatrales. En cualquier caso, esta obra teatral de un joven autor, como lo era Torrente Ballester en aquellos años es, sin duda, por lo que tiene de acto de rebeldía y de renovación, una experiencia teatral interesante. Sus posteriores intentos dramáticos deberán mucho a esta formación vanguardista y su huella dejará en muchos casos arrinconadas estas obras por la crítica, el público y el propio autor.

España, quiero suponer que sólo actuales, no permiten lograr su representación. Supla la visión del lector lo que los actores y director debieron darle: acento y vida>> [en Doménech, 1967: 22].

1.2.- Entre el arte y la ideología, o la literatura como compromiso. *El viaje del joven Tobías* y *El casamiento engañoso*.

Este enfrentamiento entre los dos sistemas que se venía perfilando desde comienzos de siglo y que tiene su eclosión en los años 20, con las vanguardias y su peculiar asimilación en España, como hemos visto, llegará hasta la Guerra Civil. Sin embargo, en la década de los 30, a pesar de compartir el desasosiego ante la pobre escena española, la pretendida renovación se aleja paulatinamente del marco vanguardista que se estableció en los años anteriores, ya que la agitación política de este decenio hace decantarse a los diferentes autores por determinadas posiciones de poder, por una razón principalmente, ya que, al igual que cualquier otro campo de la nueva sociedad de los 30, se politiza la mayor parte de la reflexión literaria, dando cabida a nuevos pensadores alejados de la idea de la renovación teatral como fin en sí misma, en busca de una renovación teatral como medio para conseguir una revolución social. En palabras de Lentzen, con la llegada de la II República los intelectuales “se separan de los principios estéticos puristas y estetizantes del concepto de la “deshumanización” del arte, para intervenir en las discusiones sobre un renovación política, social y cultural del estado y de la sociedad” [Lentzen, 1998: 121]. La homología entre el campo del poder y el literario se acentúa, decantándose algunos autores renovadores por posturas que se van alejando paulatinamente de los presupuestos vanguardistas o renovadores iniciales. En palabras de Iglesias Santos, con la consolidación de la alternativa republicana

“el equilibrio de fuerzas mantenido hasta el momento en el teatro representado va modificándose, hasta el punto de que bajo las nuevas circunstancias políticas se hacen posibles ciertos proyectos anteriormente impensables [...] Sin embargo, un nuevo cambio político, el más decisivo y dramático de todos, acabaría por reducir a la nada un camino que se perfilaba en verdad prometedor” [Iglesias Santos, 1998, 80]

Si bien este camino hacia la politización de nuestra literatura y, en concreto, de nuestro teatro renovador, no es inescrutable, sí es, cuando menos, complejo y tortuoso. Y si lo es, se debe a que la batalla teatral que se venía desarrollando adquirió paulatinamente tintes políticos, a pesar de que no hubiera una clara ruptura con los movimientos vanguardistas tal como se desarrollaron en España. Bien es cierto que,

adentrándonos en la década de los 30, cada vez se hablará menos de Copeau, de Baty o de Craig, y más del teatro ruso revolucionario, de Tairof y Meyerhold, y del *Volksbühne* de Reinhardt y Piscator, de Romain Rolland y su estética del “Teatro del pueblo”, pero la politización de la literatura española empieza a adquirir carta de ciudadanía desde finales de los años 20. El estreno de una obra, tan políticamente diáfana, al menos en principio, como *El hombre deshabitado* de Alberti es una muestra de los nuevos cauces que el teatro irá adquiriendo a lo largo de la nueva década.

El innegable carácter vanguardista de la obra fue motivo, en la noche de su estreno, 26 de febrero de 1931, de una batalla literaria auspiciada por el grito albertiano “¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!” [Alberti, 1999, I: 304]. Pero esta batalla literaria, que acabó con el teatro dividido en dos facciones, “podridos y no podridos [que] se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batalla, viéndose a Benavente y a los Quintero abandonar la sala, en medio de una larga rechifla” [Ibíd.], poco tuvo que ver con la batalla política que tuvo lugar en la última noche de la obra en cartel:

“con el pretexto de que Mará Teresa Montoya era mexicana, representante de un país avanzado de América, se le organizó un gran homenaje. Teatro hasta los topes. Firmas de adhesión Álvarez del Vayo aprovechó la ocasión para hablar, desde el escenario, del teatro en Rusia y zaherir con claras alusiones las amordazadas existencia española. José María Alfaro (más tarde miembro del Comité Nacional de Falange y embajador de Franco en la Argentina, poeta principiante entonces) leyó, entre estruendosas aclamaciones, llenas de sorpresas para los espectadores, los nombres de los jefes republicanos condenados en la cárcel y de quienes cuidadosamente, durante la mañana, nos habíamos procurado la adhesión: Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos, Largo Caballero... Unamuno envió desde Salamanca un telegrama que, reservado para el final, hizo poner de pie a la sala, volcándola, luego, enardecida, en la calles. Cuando acudió la policía ya era tarde. El teatro estaba vacío” [Alberti, 1999, I: 304-305]

Esta politización de una obra renovadora y vanguardista, pero políticamente poco mediatizada, se debía, principalmente a lo que la batalla teatral entrañaba, esto es,

un conflicto cultural, un modo distinto de entender el teatro y, por lo tanto, un desafío al pensamiento que lo definía. Como señala Monleón, “las singulares circunstancias españolas condujeron, de un modo lógico –el estreno tenía lugar exactamente 53 días antes de la proclamación de la República–, a la politización de la batalla” [Monleón, 1990: 65]. El desarrollo posterior de la poética dramática albertiana, vinculada a la más estricta literatura política, remarca aún más la relevancia de este estreno, ya que “hace más fácil y coherente el cambio que conoce el teatro de Alberti en su siguiente estreno [...] *Fermín Galán* supone un espectacular abandono de la estética vanguardista y –con mayor o menor acierto– la decidida andadura de un teatro político” [Doménech, 1976: 97-98]

De este modo, este proceso de politización de las letras españolas comenzó, de alguna manera, como una consecuencia inevitable de los presupuestos que los autores renovadores defendían durante la década anterior. Ese modo diferente de entender el teatro, tanto en su dimensión espectacular, tan radicalmente distinta, como en su dimensión compositiva y organizativa, llevaría a que la lucha en este campo sirviera como bandera en la lucha de otros campos, ajenos, al menos en principio, al cada vez más autonomizado campo literario. La falsa calma establecida por Berenguer tras la caída de Primo de Rivera, esa paz cuartelaria, ese *impasse* gubernamental de “El error Berenguer” propició esta politización de actividades carentes de un marcado contenido político. La llegada de la República acelerará, como veremos, la dependencia del campo literario del campo del poder, pero, siguiendo la terminología bourdieuana, subvirtiendo las relaciones establecidas en el campo literario.

El sociólogo francés caracteriza en su libro *Las reglas del arte* la literatura burguesa como aquella que hace predominar en el campo literario el capital económico sobre cualquier otro valor. La subversión de esta relación directa de la literatura con el poder económico supondría un cambio en el campo o sistema literario, tal y como ocurrió en el panorama literario español a partir de finales de la década de los veinte. Ya no predomina la relación típicamente burguesa, ya que el capital simbólico, de igual modo que en las propuestas vanguardistas, mantendrá su supremacía sobre el valor económico de la obra artística. Lo que cambiará en esta relación con respecto al

desarrollo de las vanguardias de la década anterior será el valor simbólico, centrado ahora en la mediatización de la literatura y no en su autonomización⁶⁰.

Esto no implica, sin embargo, que muchos autores, principalmente novelistas, hubieran empezado a criticar la concepción artística deshumanizada ya en los años 20, en defensa de una rehumanización del arte y de una mediatización de la misma en pos de una sociedad distinta, reivindicando al público, lector o teatral, como elemento principal del teatro. Autores como César M. Arconada, Joaquín Maurín, Luis de Zulueta y, sobre todo, José Díaz Fernández, con su ensayo sobre *El nuevo romanticismo*, defenderán un nuevo tipo de literatura, heredera, sólo en aquellos aspectos rupturistas, de aquella vanguardista y renovadora, para desalojar desde nuevas perspectivas, el canonizado campo literario burgués.

De este modo, dos vías darán pie a un radical cambio en la concepción artística en España, que tendrá en la Guerra Civil su culminación, con el teatro de circunstancias: por un lado la aparición de una verdadera literatura política, iniciada por la narrativa a finales de los años 20, y, por otro, la politización de las actitudes disidentes con respecto a las concepciones y dominios burgueses. Desde ambas posturas, la renovación iniciada años atrás por la influencia de las vanguardias adquirirá nuevos aires, muy distintos a los que hasta este momento se habían venido desarrollando.

1.2.1.- De la revolución teatral a la social: caminos de la politización de las letras

Todo el proceso de desarrollo de las vanguardias españolas, que hemos venido viendo en relación con la formación y producción literaria de Torrente Ballester, surgió durante los años 20 de la divergencia parcial de la literatura y la burguesía. El desprecio por el teatro comercial hizo que muchos autores y teóricos comenzaran a desarrollar aquellas ideas renovadoras y vanguardistas, relacionadas con las vanguardias de

⁶⁰ Somos conscientes de las dificultades que puede acarrear la terminología de Pierre Bourdieu en un trabajo de este tipo, pero creemos que la terminología y la amplia y novedosa metodología que aporta hacen de ésta un elemento inevitable para nuestro estudio. Quien desee profundizar en el pensamiento sociológico de Pierre Bourdieu puede encontrar las referencias esenciales en Flachsland, 1993. A quien quiera estudiar más pormenorizadamente el funcionamiento sociológico del campo literario le remitimos directamente a la obra del propio sociólogo, Bourdieu, 1995.

principios de siglo en Europa, en busca de esa necesaria regeneración del teatro, pero, principalmente, de aquellos autores burgueses que buscaban nuevas formas de expresión para un tipo de teatro alejado de aquel triunfante en los teatros. Pero el desarrollo de estos proyectos vanguardistas en España no surtieron el mismo efecto que en el resto de Europa, ya que como indicó Muñoz Arconada en su “Quince años de literatura española”, publicado en la revista *Octubre* en junio de 1933 “la burguesía española no estaba tan saturada de cultura como para entender y hacer caso de estos juegos [...] ya hacía bastante esfuerzo con entender a Baroja y a Azorín; pasar más allá era demasiado” [Muñoz Arconada, 1933: 117]. Muchos autores, coincidiendo con Arconada, vieron como los proyectos vanguardistas que se venían desarrollando en Europa y, a través de un grupo reducido de autores en España, no hacían sino reforzar el reaccionarismo social y artístico, llevándoles a afirmar que “lo que se llamó vanguardia literaria en los años últimos no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación” [Díaz Fernández, 2006: 357]. Para estos nuevos autores, la máxima del arte por el arte no era sino muestra de apoliticismo y abstención en busca de “la pasividad y la inercia para que las fuerzas tradicionales puedan permanecer en sus posiciones” [Díaz Fernández, 2006: 360]. Tal como rezaba una frase repetida número tras número en los encabezados de la revolucionaria revista *Postguerra*, “bajo el pretexto de militar en escuelas literarias de vanguardia o modernistas, numerosos jóvenes estetas defienden los ideales políticos de reacción. El diletantismo literario es una modalidad de reaccionarismo político” [en Fuentes, 1980: 53]

Desde la Dictadura de Primo de Rivera, muchos autores entienden que, al amparo de una coyuntura económica en alza, las dos vertientes que dominaban a la cultura “oficial” en el periodo anterior, la frívola, canonizada en el centro del polisistema literario español, y la culturalista o vanguardista, que dominaba el centro del sistema periférico literario, vuelven a enseñorearse de nuestro panorama cultural. Frente a este desarrollo artístico elitista, bajo la poderosa influencia y magisterio de Ortega, y en contra de aquella vertiente frívola de nuestra literatura y de nuestro teatro, son numerosos los autores que piden una vuelta a la realidad, pero a una realidad bien distinta de la que propugnaba ese teatro comercial burgués, encerrado en una fantasía tomada por real que era ajena al sentir y devenir general de los españoles, como proponía Francisco Pina:

“La calle, el campo, la mina, la fábrica y el taller son un buen gabinete de trabajo, porque en estos sitios está, oculto o en la superficie, el venero inspirador para el artista de hoy. Es preciso olvidar las duquesas, los diplomáticos y los salones elegantes como tema literario” [en Lentzen, 1994: 76]

La influencia de los movimientos europeos en este desarrollo, al igual que respecto de las vanguardias, fue determinante. En este caso, el grupo *Clarté* “Liga de Solidaridad intelectual para el triunfo de la causa internacional”, de Barbusse, formado en Francia en 1919 y que rechaza la distinción arcaica entre élite y el resto de hombres, ejerció una fuerte influencia sobre diferentes autores, como Rivas Cherif, que, al frente del teatro de la Escuela Nueva, trató de “crear un nuevo teatro sobre la base de una cooperativa intelectual entre actores, autores y público (un nuevo público obrero en lugar diferente)”, revistas como *Post-guerra* (1927-1928), que encabezaban Giménez Siles y José Antonio Balbontín, y que abogaban, a tono con el *Manifiesto a los intelectuales* de Barbusse, por aproximar los intelectuales a los trabajadores manuales, por la lucha contra la propaganda reaccionaria y por abrir paso al arte colectivo, o teóricos como Díaz Fernández, quien declaró, a la muerte de Barbusse, que “a su grupo “Clarté” hay que agradecerle la reacción más eficaz contra los “ismos” literarios y artísticos de la anteguerra, imponiendo una estética populista frente al concepto de arte cerrado y minoritario” [en Fuentes, 1980: 50]. Del mismo modo, Sender recogió en un artículo periodístico, las opiniones de Plejanov en su libro *El arte y la vida social*, en el que acusaba de fútil a la concepción del arte por el arte: “<<El arte por el arte>> es hoy día una idea tan extraña como <<la riqueza por la riqueza>>, <<la ciencia por la ciencia>>, etcétera. Todas las actividades humanas deben servir al hombre si no quieren que sean vanas y ociosas ocupaciones” [Sender, 1929: 224]. A esta tesis apela Sender cuando en su crítica advierte que en pocos países están tan divorciados el talento artístico de los “puros” y la preocupación social de las masas como en España, invitando a que sea leído por los artistas y los proletarios, éstos para que “aprendan qué literatura y qué arte contiene en sustancia sus propias inquietudes y sus aspiraciones no ya sociales –que para el arte es ésa una palabra sospechosa-, sino humanas y humanitarias” [Ibíd.]

Como ocurrió con respecto a las vanguardias, la asimilación de estas ideas se hizo de manera bastante propia en España, principalmente por las características

sociales que dominaban en el país. Entre los factores sociopolíticos que contribuyeron a la liquidación de las vanguardias y exigieron un compromiso político, hay que señalar la crisis de los regímenes de Primo de Rivera y Berenguer, el giro hacia la izquierda en el campo editorial, con la aparición de nuevas colecciones muy diferentes a las de signo orteguiano, como “Nueva Política”, de la editorial Ulises, el impacto de la Revolución Rusa en los intelectuales y la oposición de intelectuales y estudiantes a Primo de Rivera. Tal como señaló Aznar Soler, “es un hecho indudable que la juventud literaria republicana estuvo profundamente influida en la formación de su conciencia democrática y de su sensibilidad política y social, por las luchas estudiantiles contra Primo de Rivera” [1987: 23-24]. En el caso particular de Torrente Ballester, el propio autor nos descubre que tal descubrimiento fue más tardío para él, en Bueu, en 1932, donde “tuve también por primera vez conciencia clara de la problemática social, no leyéndola en esos libros más o menos científicos, sino palpándola, viviéndola, con nombres propios de amigos”, aunque reconoce anteriormente sus “gritos calle Alcalá abajo con otros estudiantes” [Torrente Ballester, 1976: 30 y 29]. No fue ajeno, por tanto, durante su breve estancia en Madrid, ciudad a la que bajaba durante 1930 y 1931 a continuar sus estudios de Filosofía y Letras, trabajando durante un brevísimo periodo en el diario, posteriormente anarquista *La Tierra*, a esas manifestaciones estudiantiles contra la monarquía, tal como nos relata en sus conversaciones con Reigosa: “¡Viva a República! ¡Abaixo a Monarquía!. E cousas así. É curioso, pero a min non me saían do corazón esos gritos” [G. Reigosa, 2007: 58]. Su absentismo literario de este nuevo repertorio se debe, más bien, a sus ideas políticas⁶¹ y a su toma de posición literaria, bastante más ligada a la renovación estética que social en este momento.

Retomando el desarrollo de este nuevo repertorio que empieza a concretarse en estos años finales de la década de los 20, en el índice programático de la revista *Nueva España*, fundada en 1930 por Espina, Salazar y el propio Díaz Fernández se nos ofrece un panorama nuevo en la literatura española:

“En literatura y en arte la nueva revista traspasa y supera el ya caduco nomenclátor de los “ismos” –futurismo, surrealismo, vanguardismo...–. El período de los “ismos” se halla en su trance final en estos albores del

⁶¹ “A miña vella raíz monárquica –porque na miña casa eran monárquicos liberais– conmoveuse” al ver al rey, nos reconoce el propio escritor. [G. Reigosa, 2007: 58]

año 30. Dichas tendencias tuvieron su razón de ser en los momentos de liquidación y crisis de comienzo de siglo y de la posguerra. Pero hoy lo que se impone ante todas las cosas, sobre toda otra labor, es la tarea constructiva, la creaciones instauradas, la obra original, orgánica” [en Santonja, 1977: 24]

Si el desarrollo de los diferentes “ismos” y de la vanguardia realizó su papel en un momento determinado, a comienzos de siglo y tras la primera Guerra Mundial, a pesar de que su desarrollo en España, por ese mismo eclecticismo con el que lo caracterizamos en el apartado anterior, siguiera coleando hasta finales de los años 20, era hora de que, ante el cambio de la realidad en España, su papel se difuminara para dejar paso a un arte humanizado, que reflejara esa nueva realidad: “Se trata, sencillamente, de un cambio de formas vitales que ha de tener su expresión en los distintos órdenes de la obra humana.” [Díaz Fernández, 2006: 375]. Mientras que las vanguardias supusieron, según recogimos en una opinión de Ortega y Gasset, una inversión de los valores, una “vuelta de revés”, para Díaz Fernández “esa subversión de valores no existe, sino que ha surgido una nueva valorización” [Ibíd.]. Díaz Fernández percibe la contradicción que mina al arte de vanguardia: arte de juventud que se cultiva en el latifundio burgués, participa de los vicios del arte viejo, de la vieja especie cultural, aunque también de las virtudes de un arte verdaderamente nuevo por su carácter innovador. El planteamiento de este autor, por tanto, se asemeja al de las vanguardias en la solicitud de un arte nuevo en función de una nueva sociedad, un arte que sea capaz de responder a las necesidades de las nuevas expectativas, aunque en ambos casos, difiera la situación a la que se hace referencia:

“Los hombres de 1930 ha presenciado la guerra europea, la caída de los imperialismos, el desarrollo próspero del socialismo, el triunfo de la máquina y del razonamiento lógico, la democratización de la vida en torno. ¿Podrán resignarse a que nada de esto rija en su país porque las viejas oligarquías como esqueletos de elefantes, continúan en pie por la inercia y la indiferencia de una gran parte de la sociedad?” [Díaz Fernández, 1930: 387]

Si bien ya desde 1920 la literatura progresista o revolucionaria, como la denomina Víctor Fuentes, empieza a ganar lectores en nuestro país, principalmente debido a un fenómeno de importación de la literatura pacifista alemana (*Sin novedad en el frente*, con más de 110.000 ejemplares) y de la literatura rusa, a comienzos de la década, y soviética a partir de 1928 (se tradujeron 222 títulos de esta lengua⁶²), será a partir de 1930 cuando el desarrollo teórico de este nuevo planteamiento literario se superponga al planteamiento vanguardista que hasta entonces había dominado en la periferia literaria española.

Los diferentes planteamientos en pos de una literatura social encuentran en *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández una perfecta síntesis de la nueva canonicidad dinámica dentro del campo periférico de nuestra literatura⁶³. Pese al desprecio al que somete a los “ismos” más puros, como el futurismo italiano y el cubismo francés, por su apoliticismo, que, como señalamos antes, conllevaba un refuerzo de la situación social, no duda el autor en defender la vuelta a la realidad “haciendo de lo humano el contenido primordial del arte y colocando al servicio de este afán la depurada técnica vanguardista” [Santonja, 1977: 10]. El centro de esta periferia literaria, por tanto, se desplaza del arte deshumanizado hacia el arte humanizado, pero manteniendo una forma similar, tanto en cuanto los medios utilizados por algunas vanguardias no son desechados. Es a partir de este punto de la rehumanización de donde Díaz Fernández toma la caracterización de esta nueva generación, aunque “los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia [...] Esperemos, además, que este nuevo romanticismo no descargue su eléctrico impulso solamente sobre el amor” [Díaz

⁶² Todos estos datos se recogen en la introducción de José Esteban-Gonzalo Santonja a *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*, [Santonja, 1977: 10]

⁶³ En palabras de Vived Mairal, Díaz Fernández “marcó mejor las líneas de una literatura que, sin soslayar los logros vanguardistas, debía tener al hombre como centro. Había, en suma, que <<rehumanizar el arte>> Ese ensayo, como ha señalado Caudet, se convirtió en una réplica a *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y a *Literaturas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre” [Vived Mairal, 2002: 189]

Fernández, 2006: 356]⁶⁴. La presencia de lo vital, de lo biológico en el arte ha sido una constante en la historia, defiende Díaz Fernández, a pesar de las etapas por las que se ha pasado negando esta realidad, como el arte puro, desde el cubismo al expresionismo, por lo que de lo que se trata es de “pintar las cualidades de la naturaleza o de la sociedad en relación con la sensibilidad contemporánea y con las radicales inclinaciones del alma moderna”, dicho de otra manera, “ahora es cuando el artista ha aprendido a <<ver>>, operación clásica, pero olvidada durante largos años, de abstracción y de subjetivismo” [Díaz Fernández, 2006: 416-417].

La vuelta a lo humano, base de la creación artística es, por tanto, el principio rector de la nueva literatura, idea que preside el discurso de otros escritores, como Ramón J. Sender, quien en una entrevista concedida a José Luis Salado para *Heraldo de Madrid* afirma que “el arte y la inquietud social son quizá inseparables en nuestro país. Si el arte no es franca y profundamente humano no me interesa, y un escritor sincero que se plantee no el problema estético de sí mismo, sino el problema de una realidad exterior que nos rodea y envuelve, y a la que es imposible adaptarse sin deformación, tiene que producir, naturalmente, una literatura social” [en Vived Mairal, 2002: 187-188].

Esta rehumanización del arte es el principio rector y el principal objeto de lucha del nuevo arte social con respecto a las vanguardias, ya que, como señalamos anteriormente, para Díaz Fernández y para Sender, principales teóricos de este nuevo planteamiento, el desarrollo de éste debe servirse de las renovaciones formales más útiles para tal objetivo, logradas por las vanguardias. De este modo, la continuidad entre un repertorio y otro queda salvaguardada, aunque sea mínimamente, por la absorción de unos logros vanguardistas por parte de los defensores del arte proletario. Cuando hablamos de las críticas del arte social hacia las vanguardias, de ese carácter reaccionario que se le atribuía por su apoliticismo, la referencia, más que a las vanguardias desarrolladas en España, iba dirigido hacia el espíritu que esos repertorios literarios poseían. De hecho, autores como Azorín o Grau son reconocidos como modelos a seguir por Díaz Fernández [2006: 422-423], mientras que Sender citaba a Alejandro Casona y su obra *Nuestra Natacha* como ejemplo meritorio de autor burgués

⁶⁴ Ese mismo año de 1930, en el centenario del estreno del drama de Víctor Hugo *Hernani*, Ricardo Baeza publica un artículo, “La batalla de *Hernani*” donde “pone especial énfasis en destacar que los románticos fueron los que volvieron a dar prestigio a la <<historia viva>>, si bien les critica su exagerado subjetivismo y egolatría” [Lentzen, 1989:47]

de izquierdas [1936: 49]. Por otro lado, el texto de Díaz Fernández en sus páginas iniciales [2006: 349-353] hace referencia exclusivamente a ciertos movimientos de muy escaso arraigo en nuestra literatura, como el futurismo italiano y el cubismo francés, mientras que Sender habla del futurismo y del surrealismo [1936b: 165-166], junto a dos posturas evasoras propias de la burguesía, como el idealismo y el misticismo⁶⁵. La revista *Post-guerra*, una de las primeras revistas en hablar de “cultura proletaria” en la Dictadura de Primo de Rivera, “simpatiza en general con el arte de vanguardia, depurado, honrado, sin intromisiones reaccionarias” [Molina, 1990: 110].

Uno de los ejemplos más claros de esta continuidad la tenemos en Rafael Alberti. A pesar de sus inicios vanguardistas, sus intentos de teatro total, de arte puro dramatizado, se convertirá en uno de los abanderados de este arte social, del teatro proletario, padre del teatro de urgencia en la Guerra Civil. Citamos anteriormente el polémico estreno de una obra tan alejada de esta socialización el arte como *El hombre deshabitado*, pero, remarcamos, al mismo tiempo, la relevancia que tenía la misma obra como símbolo de renovación al alejarse de la trivialidad costumbrista que asfixiaba a la escena española del momento⁶⁶. Si bien no es obra proletaria ni social, no se puede negar su vinculación con una nueva concepción del hombre, aquel que rompe las cadenas de lo común y obligado, que unido a la plasmación plástica y dramática del conflicto y la busca de una expresión escenográfica nueva, sirvió como revulsivo no sólo literario, sino también político. Bien es cierto que Alberti, en el mismo caso que Max Aub y César Muñoz Arconada, desarrolló una producción literaria vanguardista previa a su repertorio social y político, lo que dejó una huella en los tres autores fácilmente rastreable:

⁶⁵ Aunque no sea la norma en estos escritores, con el florecimiento de esta literatura social alrededor de los años 30, se publicaron artículos donde el desprecio por las vanguardias llegaba a extremos que permitían pensar en el desconocimiento total de estos autores de las vanguardias. De tal modo, Gorkin considera que únicamente los escritores de avanzada “experimentaron una sana preocupación, un deseo de romper con el medio circundante. Se trataba de una fuerte rebelión espiritual aún sin forma determinada” [Gorkin, 1931: 57]. Estas mismas palabras aplicadas a los vanguardistas serían totalmente aceptables.

⁶⁶ Algunos estudiosos, sin embargo, no han dudado en calificar esta obra de auto político, ya que “ataca el tradicional orden religioso, pilar de la sociedad española” [Di Gesú: 2006: 100]. A pesar de esta lectura, creemos que el verdadero teatro político de Alberti debe situarse a raíz de este estreno y no antes.

“Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: como república, fascismo, libertad [...] Ni los poemas de Sermones y Moradas, aún más desesperados y duros que los de Sobre los ángeles, podían servirles. A nadie, por otra parte, se le ocurría entonces pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella. A nadie se le ocurría. Pero los vientos que soplaban ya iban henchidos de presagios” [Alberti, 1999: 276-277]⁶⁷

Una obra suya como la farsa *Acto de fe* mantendrá, como señala Mateos Miera, “muchos de los modos formales de su obra anterior, pero dotado ahora de una nueva funcionalidad.[...] Sin hasta ahora Alberti se había fijado en la esencia de esta forma primaria para sus propuestas de teatro puro, ahora lo hará en las circunstancias concretas de unos personajes a partir de los que pondrá en función una de las características más populares del género: su incapacidad para la burla contra toda autoridad establecida” [2002: 37]. La farsa, en esta obra es sólo un pretexto para rebelarse contra la norma literaria de la deshumanización, como señala el mismo autor, dando un sentido nuevo, humanizado a un modelo característicamente vanguardista, como señalamos con anterioridad.

Otros de los autores defensores de estos logros vanguardistas en el teatro de social, de masas, como lo denominó él, es Ramón J. Sender. Su insistencia sobre lo visual en el nuevo teatro preside gran parte de todas sus reflexiones sobre el necesario teatro nuevo. En palabras del experto senderiano Patrick Collard, “al insistir en lo visual, lo espectacular puro, Sender quería que el teatro se alejara de la *literatura*, se aproximara a las muchedumbres y fuera o, mejor dicho, volviera a ser algo así como la

⁶⁷ Max Aub, por su parte, reconocería, años más tarde, que “me eduqué literariamente en el ambiente, digamos, de *Revista de Occidente* [...] lo mismo Ayala que yo escribíamos entonces textos puramente literarios. Tuvo que venir la guerra para que nos interesásemos literariamente en la política. Desde entonces, nuestra obra, sobre todo la mía, está mucho más atada a la realidad” [Embeita, 1967: 12]. De este modo, resulta difícil no incluir en sus textos más políticos innovaciones de su etapa de formación vanguardista. De este modo, Ricardo Doménech puede afirmar que la obra de urgencia *Pedro López García* muestra “algunos ingredientes de factura netamente simbolista, específicos de un teatro mágico y deshumanizado” [Doménech, 1967: 39].

celebración de un rito en el que todos pudieran participar” [Collard, 1992: 190]⁶⁸. Este predominio de lo visual en el teatro de masas es para Sender necesario, ya que el público, entiéndase las masas, tiene “una disposición intelectual y sentimental privilegiadas para el teatro” [Sender, 1930: 12]. La idea le entra por los ojos, se podría decir. En el mismo texto de *Teatro de masas* el propio Sender aboga por un teatro conectado a fuerzas instintivas o subconscientes del proletariado emergente, ya que “afortunadamente, cada día van ganando terreno en arte el instinto y la subconsciencia, y en el arte teatral esas normas –que han sido tan bien comprendidas y saboreadas por las masas- se aplican a los grandes movimientos sociales y políticos que afectan a las multitudes de todos los países” [Sender, 1930: 18], lo que permite relacionarlo, al menos temáticamente, con la propuesta azoriniana de la recuperación de la fantasía, de la realidad subconsciente para el teatro, que para Azorín debe ser tomada del ejemplo cinematográfico. De mismo modo, Sender retoma esta influencia vanguardista al reconocer que “todos los teatros verdaderamente renovadores han aceptado esas dos teorías, de la síntesis y de la división espacial de la escena, como axiomas fundamentales del nuevo teatro” [Sender, 1932: 34].

En otro ensayo acerca del teatro por venir, con una evidente ilación ideológica, “El teatro nuevo”, Sender señala que en toda realidad combativa “hay lirismo enervante, hay grandeza épica, hay simbolismo, hay psicología –de la dulce y de la otra, de la negra y abismal- y hay misterio. Desde el enervamiento hasta la alucinación, todo lo que puede dar el arte al espectador lo da con ayuda de luces, música y con esa disposición al realismo dramático que parece connatural en el ruso” [Sender, 1936: 51-52]. Estas propuestas senderianas, pese a lo que se pueda pensar debido a su título, no están tan alejadas de las propuestas vanguardistas, ya que el autor aboga por “por la incorporación a nuestra escena de las nuevas experiencias europeas, rusas y alemanas principalmente: un teatro concebido como espectáculo popular y que integra la tecnología y los nuevos medios de comunicación” [Fuentes, 1980: 132], de un realismo subjetivo, “plagado de recursos retóricos de toda índole” [Vilches de Frutos, 1986: 695].

Del mismo modo que Alberti y Sender, Díaz Fernández defiende estas aportaciones vanguardistas para el mejor desarrollo de la literatura popular como ocurre,

⁶⁸ Esta idea de rito ya nos apareció cuando hablamos de la renovación vanguardista y su vinculación con la tradición teatral española, y volverá a presentarse cuando analicemos el primer texto teórico de Torrente Ballester.

por ejemplo, “aquellos valores aportados por el futurismo de Maikovski no han sido desdeñados por los nuevos escritores: síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas: todo eso se encuentra en Ivanov, en Leonov, en Pilniak, en Rodionov” [Díaz Fernández, 2006: 355]. Más adelante reafirmará esta postura al confirmar que “con el mismo empeño que ponen para su arte esos escritores convertidos, es preciso vincular la literatura y toda la obra intelectual a los problemas que inquietan a las multitudes, porque ellas buscan la justicia, <<así en la tierra como en el cielo>>” [en Díaz Fernández, 2006: 369]. Rivas Cherif, de modo análogo, ya dio muestras en 1920 y 21, a través de sus artículos publicados en *La Pluma*, de la necesidad de un verdadero teatro del pueblo, ya que “el rechazo de lo que “se llama todavía teatro popular”, es decir, el *Juan José*, de Dicenta, indica que el nuevo teatro popular debía aprovecharse de los logros conseguidos en los Teatros de Arte” [Gagen, 1992: 388].

Entre la sorprendente proliferación de revistas literarias en estos años finales de la Dictadura y durante la República, cabe destacar algún ejemplo donde esta ligazón entre avanzada y vanguardia es realizada de manera bastante explícita, como es el caso de la revista *Eco*, en su número IX, octubre de 1934, donde Carlos y Pedro Caba en el artículo “La rehumanización del arte” no dudan en mostrar su gratitud a la <<vanguardia>>, a la que, por otro lado, consideran ya muerta. Ésta “había preparado un nuevo campo, una nueva sensibilidad [...] Pero he aquí que, de pronto, el mundo se inunda y traspasa de problemas graves planteados por las masas con urgente dramatismo”. De este modo, se considera que “la literatura <<pura>>, que no crea nuevas formas de vida, sino, a lo más, frases y procedimientos, también es falsa” [en Molina 1990: 177-178]. Se reconoce, en este artículo, no sólo la validez de ciertas formas, modos y modelos de la vanguardia, como ocurre en las citas anteriores, sino el espíritu renovador que lo dirigió, aunque su finalidad fuera errónea⁶⁹.

Pero no son éstas reflexiones teóricas alejadas de la realidad literaria, sino que estos autores nos dan ejemplos en sus obras, tanto teatrales como novelísticas, de estos recursos vanguardistas aplicados a la nueva literatura social. Es el caso de Díaz Fernández en *El blocao*, que dentro de los esquemas vanguardistas, “rechaza los

⁶⁹ Para el propio Molina, muchas de las críticas a los diferentes <<ismos>> provenientes de estos autores devienen de la errónea identificación entre poesía pura e <<ismos>>, cuando esta cuestión habría que matizarla mucho más [Molina, 1990: 215]

módulos de la novela tradicional y busca nuevas técnicas narrativas en consonancia con la vida “sintética y veloz, maquinista y demócrata” moderna” [Fuentes, 1980: 82], o Sender, quien en su novela *Imán* utiliza “técnicas expresionistas y hasta surrealistas” [1980: 90]. Respecto al teatro, uno de los mejores ejemplos sería el teatro de Alberti y Aub, donde la herencia vanguardista sigue presente a pesar de la rehumanización de su repertorio.

Existe un punto en común más entre ambos repertorios, vanguardista y social, bastante más evidente: el papel del público popular en ambos. Ya señalamos su relevancia en el desarrollo vanguardista de nuestra dramaturgia periférica, con la tan demandada reteatralización que se llevaría a cabo a través de la vuelta a ese espíritu primigenio de misterio y devoción del teatro y de la búsqueda en el público popular de esa misma actitud casi religiosa. De modo análogo, el teatro social esa conexión que se estableció tiempo atrás entre el teatro y el pueblo, aunque las motivaciones serán bien distintas. Y es que para Díaz Fernández “el teatro moderno es un teatro de masas, un teatro para el pueblo, que es el que tiene la sensibilidad virgen para la plástica escénica y para la emoción de gran calibre” [Díaz Fernández, 2006: 419], mientras que para Sender, hay un divorcio entre empresarios, viejos autores y jóvenes partidarios de un “teatro poético”: “En los tres casos está ausente el principal elemento del teatro: el público, la masa, la multitud, necesarios para formar un juicio amplio y aproximado” [Sender, 1932: 7-8]. Este encomio del pueblo está presente también en su artículo “Sobre la obra de Crommelink”, donde afirma sin tapujos que el público español tiene una “sensibilidad fuerte y sana, no contaminada [...] que no han acertado a pervertir los intelectualismos franceses, pero tampoco a embrutecer las tonterías de los comediógrafos y dramaturgos del corro” [en Vivad Mairal, 2001: 36]. Es por esta razón por la que “la tradición literaria española nos enseña que la médula del sentir y del pensar español se ajusta admirablemente a las corrientes de la literatura revolucionaria” [Ibíd.].

Esta recuperación del público popular se torna, por tanto, en masa, diferenciándolo de esa vuelta al teatro y al pueblo que propugnaban las vanguardias, bastante más identificado con los proyectos teatrales de las Misiones Pedagógicas o del Teatro Universitario lorquiano de la Barraca. El Teatro del Pueblo de las Misiones, que surge cuando “la República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta partícipe en los bienes que el Estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual, cesando aquel abandono injusto y procurando suscitar los estímulos más

elevados”, [en Rey Faraldos, 1992: 153], tuvo un funcionamiento muy similar al de los cómicos de la legua, tal como reconoció su director, Alejandro Casona:

“Era un teatro como el que pasa en la carreta del Quijote: sencillo, montado casi siempre en la plaza pública, con un escenario levantado con maderas toscas por los propios muchachos artistas... El camión que nos conducía hacía su aparición en una aldea, tocábamos los heraldos como en pleno siglo inicial del teatro “en el corral de Doña Elvira”, y en pocos momentos estábamos ya en función, regalando a aquella pobre gente olvidada un poco de recreo y bienestar espiritual” [en Ruiz Ramón, 1986: 225]

Sus particulares circunstancias hicieron de él un proyecto bien visto por casi todos los autores y hombres de teatro, aunque muchos de ellos terminaran por disentir de su finalidad⁷⁰, tal como figura en las *Memorias* del Patronato, ya que este espectáculo “había de ser regocijo elemental, ambulante, de fácil montaje, sobrio de fondos y ropajes. Y, además, educador, sin intención dogmatizante, con la didáctica simple de lo buenos proverbios” [en Rey Faraldos, 1992: 154]. Su tono juglaresco, desenfadado, de primitiva compañía itinerante y sin ningún afán teatral arqueológico se asemejaba bastante más a las propuestas vanguardistas de los años 20 que a estas ideas de un teatro social. Baste para corroborar esta afirmación las palabras del ideólogo de estas Misiones Pedagógicas:

“Si con cantares y farsas abren las madres a sus hijos el mundo de las bellas emociones, los divierten y los hacen felices, con cánticos y dramas se ha abierto también a los pueblos el mundo de la poesía en todas las

⁷⁰ El espíritu misionero de estos Teatro del Pueblo fue uno de los aspectos más criticados: “a pesar de las buenas intenciones del Patronato y de los “misioneros”, desafortunado apelativo que denota ya el carácter de “obra de misericordia” que preside a esas “misiones”, toda aquella obra adoleció de un carácter idealista y bastante paternalista: llevar cultura al pueblo miserable cuando sus agobiantes problemas exigían justicia social: pan antes que libros” [Fuentes, 1980: 43]. A pesar de esto, se ha de reconocer su valor renovador, ya que, como reconocía Casona “nuestro repertorio tenía que ser forzosamente más simple, piezas cortas con música y pequeñas danzas. Lo difícil era crear este repertorio que no existía” [en Díez Tabeada, 1992: 115]

edades. Cantados y representados fueron ante las multitudes de las villas y aldeas, los más viejos poemas clásicos y cristianos.” [En Rey Faraldos, 1992: 158]

Este repertorio de “Églogas” de Encina, “Pasos” de Lope de Rueda “Entremeses” de Cervantes, y “Jácaras”, de Calderón, además de canciones y romances supuso, para una compañía del momento un punto de ruptura crucial respecto al teatro comercial. De apariencia similar, pero diferente en los medios utilizados, los teatros universitarios, como *La Barraca*, trabajaron estas mismas formas pero además realizaron “con un criterio artístico renovador, montajes de las grandes obras de nuestros clásicos: el auto sacramental *La vida es sueño*, *Fuenteovejuna*, *El Burlador de Sevilla*, *El Caballero de Olmedo*” [Fuentes, 1980: 138]⁷¹. Para diversos autores *La Barraca* “no se perdió en el paternalismo populista de muchos otros intentos, sino que maquinó un reto al espectador, incorporando así su concepción del teatro al territorio experimental en que se movían Alberti, Rivas Cherif o Juan Chabás” [Vived Mairal, 2001: 25], por lo que los propósitos de *La Barraca* quedan muy vinculados a la vanguardia, como demuestran las declaraciones lorquianas respecto al público de estos teatros:

“Nuestro público –declara Lorca-, los verdaderos captadores del arte teatral están en los dos extremos: las clases cultas, universitarios o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia” [en Fuentes, 1980: 140]⁷²

⁷¹ En palabras de Max Aub, autor muy crítico con los postulados del teatro de masas y el teatro proletario, a pesar de su inconfundible ideología de izquierdas, “si la República española ha de crear en el teatro su estilo, por ahí a de comenzar, y la creación de *La Barraca* es cosa excelente. Pequeñas escenas, estudios, escuelas” [Aub, 1993: 35]

⁷² El propio Lorca definió en una entrevista concedida a *El Sol* la finalidad de su grupo teatral universitario: “Hacer arte. Pero arte al alcance de todo el mundo. Vamos principalmente, contra esas sociedades meramente recreativas, donde el baile o la cachupinada teatral son la principal razón de su existencia” [en Sáenz de la Calzada, 1998: 172].

Estas propuestas dramáticas difieren, por tanto de aquellas sociales de Díaz Fernández o Sender en el fondo de la propuesta, ya que la forma parece ser compartida. Díaz Fernández no duda en afirmar que “no es la forma lo de menos: en eso estamos conformes con los neoclasicistas de la hora [...] pero es un valor popular, porque al abominar el arte actual de toda retórica, de todo engolamiento, vuelve a las formas puras, al folklore, a la objetivación, a la fuerza inicial del esquema. Lírica, color, imagen. Pero, por debajo de todo eso, pasión, sinceridad, rebeldía y esfuerzo” [Díaz Fernández, 2006: 369-370]. Las diferencias temáticas o de fondo que separan unas tentativas y otras de acercar el teatro al pueblo parten de la concepción realista de los teóricos del teatro social, defensores de un realismo no objetivo, al estilo marxista de Lukács, sino subjetiva, que dé cabida a los recursos formales necesarios, pero que sea capaz de “acercarse a los gustos de ese público mayoritario que valora principalmente la atracción de unos contenidos por encima de la preocupación por las técnicas expresivas más vanguardistas” [Vilches de Frutos, 1986: 695]. Sender proclama, por ejemplo, la necesidad de un teatro que lleve “la preocupación y la inquietudes espectador hasta la turbación [...] Un teatro donde la vida se presenta serenamente bajo el prisma de un realismo dialéctico” [Sender, 1936: 48]. Esta realidad de avance y combate, concebida “dialécticamente y no idealmente”, debe ser, *per se*, política, por lo que se convierte el teatro en un instrumento para la “reconstrucción consciente de la vida por medio del arte” [Ibíd.].

De este modo puede quedar perfilado un breve panorama de la ruptura literaria, ligada íntimamente a la crisis social y política, que supusieron los últimos años de la dictadura primorriverista y los primeros de la República. A pesar de la ruptura que se puede suponer entre un repertorio y otro, el deshumanizado y el rehumanizado, ciertos estudiosos, como Rafael Conte, han señalado el error de un “maniqueísmo simplificador” [Conte, 1989: 8] en detrimento de los autores esteticistas, a los que se les deniega cualquier defensa de unos valores republicanos o libertarios. De modo análogo, Domingo Ródenas insiste en esta idea al afirmar que “Muchos rasgos semióticos del discurso narrativo nuevo se reencuentran en la novela social y, en sentido inverso, es del todo vidente una intensificación de la denuncia social en la narrativa vanguardista desde 1929” [Ródenas, 2000: 86]. Según Ramón Buckley y John Crispin, si bien muchos de los escritores vanguardistas (con muy notables excepciones) se resistieron al compromiso político, “su afán, desde luego, no fue político, pero sí fue social, en el sentido de querer cambiar al hombre, de ver al hombre nuevo transformado por la

revolución tecnológica y liberado (quiéralo o no) de los viejos esquemas morales, económicos y sociales” [Buckley y Crispin, 1973: 14]. En definitiva, parece necesario, como señala Francis Lough, “quitar de en medio el filtro político e ideológico que ha polarizado nuestra visión de la novela de los años 20 y 30 para adoptar una visión inclusiva y no exclusiva” [en Vived Mairal, 2002: 195].

Del mismo modo que la vanguardia se caracterizó para estos escritores sociales por sus fuerzas centrífugas [Mariategui, 1930: 40], podemos vislumbrar una característica semejante en estas nuevas propuestas renovadoras: partiendo de un principio común, como es el de la rehumanización del arte, frente a las vanguardias, y la apuesta por un realismo social y no burgués, frente a la literatura naturalista y decadente de la burguesía, las propuestas se disparan en diferentes direcciones, desde el teatro social o de masas al teatro político o revolucionario, sin un programa homogéneo, principalmente a partir del “Bienio negro” que se inicia en 1933, tomando diferentes elementos de fuentes diversas, incluyendo las vanguardistas. Bien es cierto que Sender advirtió, en 1936, la necesidad de que “para un artista no debe haber fórmulas. La técnica, la creación artística, lo mismo en la novela que en el teatro, la inventa el autor sobre su propia obra [...] Las fórmulas en el arte, los esquemas a los que hay que constreñir la obra, solo pueden producir un arte secundario e inferior” [Sender, 1936: 48-49], lo que no implica que muchas obras que parten de este nuevo repertorio partieran de un modelo muy manido para ir llenando de situaciones propias un esquema ya fabricado.

En definitiva, este teatro de masas supuso para la periferia del polisistema teatral un cambio respecto al valor simbólico que primaba en ésta, a la canonicidad dinámica y estática que regía su funcionamiento. En ninguno de los dos momentos se sucumbió al teatro comercial, sino que siempre se mantuvo su oposición a él, manteniendo la periferia su estatus heterodoxo, pero si durante las vanguardias el valor de la obra se situaba en la obra misma, el nuevo repertorio periférico situaba el valor simbólico de este nuevo teatro, como señala Sender, en “la eficacia revolucionaria para las masas no educadas literariamente. La dirección artística consigue ahí ese efecto de una manera para mí absolutamente satisfactoria” [en Vived Mairal, 2001: 31]. Aun con la primacía de lo simbólico sobre lo económico, manteniendo de esta manera la lógica anti-económica bourdieuana donde las obras de arte “sólo son accesibles a receptores dotados de la disposición y la competencia que son la condición necesaria para su valoración” [Bourdieu, 1995: 222] –en un caso un grupo propio del campo literario y,

en el otro, el público proletario, la masa—, las diferencias planteadas por este cambio son notorias, ya que el teatro se comienza a mediatizar en pos de una revolución. De este modo, el teatro se convierte para el aragonés en un espacio “donde la vida se presente serenamente bajo el prisma de un realismo dialéctico” [Sender, 1936: 49], objeto de no muy difícil consecución, ya que, como señaló el propio Sender,

“la historia humana registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística. No es necesaria la mano del poeta para darles naturaleza literaria, porque son ya bastante elocuentes [...] basta con reproducir lo más fielmente los episodios que van asociados a cada uno de esos nombres, prescindiendo de sugerencias accesorias, para encontrarnos ante un soberbio drama” [en Collard, 1980:180]

Estas ideas senderianas, coincidentes con las de casi todos estos iniciadores de la literatura social, donde el papel del autor se reducía prácticamente a la selección de los hechos, queda reflejada en la nueva literatura documental, muy característica de este repertorio, con los ejemplos senderianos de los sucesos de Casas Viejas, aunque será a partir de los sucesos de Asturias de 1934 cuando adquiera mayor relevancia⁷³, momento en que, como señala Fuentes, “marca la fecha en que se efectúa un desplazamiento masivo de nuestros intelectuales hacia la causa popular” [Fuentes, 1980: 108].

Casi nada se puede alejar tanto de las ideas y de la formación de Torrente Ballester durante estos años que esta idea de que “la obra es un documento” [Collard, 1980: 180]. Mientras el desarrollo de las letras vira desde el vanguardismo a la literatura social, Torrente Ballester se ve inmerso en un período de “más estética que poesía, más reflexión que creación” [Torrente Ballester, 1976: 33]. Ajeno, tanto por su ideología, como antes mencionamos, como por sus intereses profesionales, “cuando se configuró clara y casi fatalmente mi vocación profesoral, soñaba con escribir comedias para los estudiantes”, el desarrollo teatral de Torrente Ballester comenzará un proceso de

⁷³ *La revolución fue así: octubre rojo y negro*, de Manuel Benavides y *Octubre rojo en Asturias*, adaptación de Díaz Fernández de un relato José Canel, son dos ejemplos de esta literatura documental. Las obras del comunista del Bloque Obrero y Campesino, Manuel Grossi, *La insurrección de Asturias (quince días de revolución socialista)*, 1935, y la del comunista de PC Maximiliano Álvarez, *Sangre de octubre UHP; episodios de la revolución*, 1936, son, aparte de otros ejemplos de esta misma literatura, muestras de la literatura proletaria.

formación autodidacta y heterodoxo, donde los ensayos de Poe, especialmente su “Cómo se hace un poema” y su “Filosofía de la composición”, le llevará a “cultivar, perfeccionar, una de las vertientes de mi espíritu, quizás la mediterránea, la que me llevó siempre a la claridad. La otra, la barroca, la atlántica no necesitaba de tan riguroso cultivo, sino, quizás –más tarde lo pude ver– del freno que la primera le imponía” [Ibíd.]⁷⁴. A pesar de esta propuesta de volver a un romanticismo releído en clave social, es muy curioso observar cómo la influencia de uno de los románticos más influyentes, como lo fue Poe, en un joven escritor, como Torrente Ballester, le llevará por caminos tan diferentes a los que los primeros trataron de andar.

Señalamos en el apartado anterior que esa fantasía, “a causa de lo escuchado, durante mis años infantiles, en aquel rincón gallego” [Torrente Ballester, 1981: 25], fue la que le permitió identificarse con el surrealismo de raíz simbolista que comenzó a desarrollar en su primera obra dramática. Pero este *imago mundi* que se venía conformando desde la niñez se enfrentó a un nuevo descubrimiento, el de la racionalidad, lo que produjo esa “colisión con los saberes racionalistas aprendidos después” [Ibíd.]. No se puede olvidar que la formación universitaria de Torrente Ballester dura todos estos años -concluirá en 1935-, mostrándole un mundo que no rechaza, sino que trata de conciliar con su tendencia natural hacia la fantasía. Su descubrimiento de Poe fue, de este modo, crucial, porque “non é que me curase do sobrerealismo ou superrealismo, senón que mo compensou. Non deixei de ser superrealista, sénon que ademais fun todo o contrario” [G. Reigosa, 2007: 65]. Esta aparente contradicción, “o que un inventa baixo o influxo de Dionisios, ten que traballalo baixo o influxo de Apolo” [Ibíd.], sitúa a Torrente Ballester alejándose paulatinamente de la canonicidad dinámica del campo periférico, ya sea del repertorio vanguardista, como del nuevo repertorio de la literatura social que hemos venido desarrollando en este punto. Se afianza así el inicio de una heterodoxia literaria, primero teatral, posteriormente narrativa, que reafirma la idea torrentina de que “lo mandé todo a

⁷⁴ En referencia a “Cómo se hace un poema”, Torrente Ballester afirma en su entrevista con Stephen Miller que “para mí eso fue el descubrimiento del arte consciente. Todo lo contrario de mi posición surrealista anterior, ¿comprendes?. Y fue importantísimo porque yo me convertí definitivamente al arte consciente. Es decir, estudiar una obra y estudiarla en todos sus aspectos, en todo, y así saber de antemano lo que iba a escribir en cualquiera de los... en fin, escribir el capítulo siete antes del tres.” [Pérez y Miller, 1989: 182].

paseo e hice lo que me apetecía, bien o mal, pero a mi modo” [Torrente Ballester, 1981: 24].

Esta influencia de Poe se hará patente en la obra torrentina tanto en cuanto empieza a desarrollarse de una manera más global, más coherente consigo misma, ya que “sólo con el *dénouement* a la vista nos será posible dotar al argumento de la indispensable atmósfera de consecuencia, o causalidad logrando así que cada uno de sus incidentes, y sobre todo el tono general, contribuyan al desarrollo de de la intención” [Poe, 2001: 29]. Muy diferente esta propuesta con respecto al papel asignado al autor en este nuevo repertorio, cuyo papel se reduce, prácticamente a la selección de los hechos, llegando incluso a eliminar tal papel, como ocurre en la literatura documental que señalamos más arriba.

Otra de las grandes diferencias que este texto de Poe supone respecto de las teorías antes explicadas, sería el “esquema de que la obra resultara *universalmente* apreciable”⁷⁵ [Poe, 2001: 39], por lo que la reducción del valor simbólico por esta nueva literatura de avanzada, antes explicado, sería rechazado, al reducir su ámbito a una clase social, la proletaria. La Belleza, entendida no como cualidad, sino como efecto, como “elevación pura e intensa del alma [...] es el único y legítimo ámbito del poema” [Ibíd.], por lo que “el propósito de Verdad, como satisfacción del intelecto, y el propósito de la Pasión, como excitación del corazón” deben ser consideradas como “eficaces auxiliares del plan predominante de la obra” [Poe, 2001: 39-41]. Si bien la Belleza entendida de esta manera no tiene porqué ser entendida al modo vanguardista, parece más plausible asignar el predominio de la Verdad y de la Pasión a las propuestas del teatro de masas, que el de la Belleza como efecto universal. Baste como ejemplo de esta comparación las palabras de Sender en su artículo de “El novelista y las masas”, donde afirma que un novelista “no necesita del espíritu y apenas de su forma racional: la imaginación; le basta con la percepción ganglionar y la razón [...] La percepción ganglionar – inteligencia de la abeja, del niño y del poeta– nos permite identificarnos con las masas. Las masas nacen de esa confianza tumultuosa entre los desconocidos. Y si el hombre habla con la razón, las masas hablan con los instintos. La inteligencia de las masas no es de cerebro, sino de ganglios” [Sender, 1936b: 169]. Este realismo senderiano, basado en esta percepción ganglionar de la realidad y su posterior traducción a palabras por medio

⁷⁵ La cursiva es del propio autor, aunque no dudaríamos nosotros tampoco en resaltar tal término por la relevancia que tiene en la diferenciación que estamos llevando a cabo.

de la razón, está más en consonancia con la preeminencia de la Verdad y su correlación con el intelecto, y de la Pasión, más próxima al corazón, que al efecto de la Belleza.

En la autobiografía del escritor aragonés, Vived Mairal analiza un artículo senderiano donde queda muy manifiesta esta propensión de la nueva literatura hacia la pasión más que a la Belleza, e, incluso, a la Verdad:

“<<¿Qué busca la gente en los periódicos? ¿El artículo doctrinal, la prosa fina e intencionada, la inteligencia? >> preguntaba Sender en una postal. Buscaba el eco de la pasión, diría. <<El público de El Sol, de La Voz –avanzadas de ayer- se ha corrido más a la izquierda. El lector de la ingeniosa “cena de las burlas” deja el ingenio y se a con los apasionados, con los rebeldes, que sólo tienen su rebeldía>>, añadía. Ya no encontraba, pues, aliciente en “La cena de las burlas”, la bien elaborada sección que escribía en La Voz el culto y siempre bienintencionado Díez-Canedo. Sender respiraba aires distintos de sus compañeros de tiempo no tan lejano” [Vived Mairal, 2002, 203].

El proceso creativo como tal, desarrollado por Poe de manera bastante más exhaustiva en su ensayo “El principio poético”, aparece desgranado en este brevísimo ensayo en varios puntos, a los que parece que esta literatura de avanzada da la espalda, en beneficio de un realismo exacerbado. Los problemas de la extensión, del efecto buscado, el tono y la estructura necesaria para lograr tal efecto parecen preocupaciones menores para estos escritores de avanzada que logran encontrar en la dura y combativa realidad todos los elementos literariamente configurados.

Pero del mismo que estas ideas del americano se contraponen a las propuestas de esta nueva literatura de masas, el proceso de creación vanguardista tampoco sale bien parado, ya que

“la mayoría de escritores –y, sobre todo, los poetas– prefiere dar a entender que compone en un especie de delicioso frenesí –o intuición extática– y en verdad se echarían a temblar si se dejase al lector escudriñar entre bastidores, quedando al descubierto la elaboración y las vacilaciones del pensamiento en bruto, los verdaderos propósitos logrados tan sólo en el último instante, los innumerables vislumbres de

ideas que no acaban de madurar plenamente, las fantasías que, pese a haber madurado, son abandonados por incontrolables en medio de la desesperación, las cautelosas selecciones y rechazos, las penosas tachaduras e interpolaciones y, en fin, los engranajes, los mecanismos de la tramoya para el cambio de decorado, las escalas y las trampillas, las plumas de gallo, el colorete y los lunares postizos, lo que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, son los accesorios propios del histrión literario” [Poe, 2006: 31-33]

Esta cita tan larga nos ha parecido necesaria para mostrar todo aquello que se le muestra al joven Torrente Ballester en su breve estancia en Valencia, leyendo los ensayos de Poe, ya que resume perfectamente todo el proceso de creación que muchos movimientos vanguardistas desechaban en defensa de la inspiración, de la escritura automática o del privilegiado subconsciente.

No existe, por tanto, un rechazo explícito del teatro social, proletario, de masas o revolucionario, durante estos años republicanos, ni, por otro lado, de un abandono total del vanguardismo, sino simplemente una abstención en la batalla teatral y social. Su acusado autodidactismo, en gran parte generado por la continua necesidad de anteponer a su carrera universitaria las necesidades materiales de un joven matrimonio – su primer matrimonio será en 1932-, iba, sin embargo, por otros derroteros bastante alejados de las nuevas propuestas literarias y también de las superadas vanguardias. La influencia de Ortega fue resaltada en relación con la génesis de su primera obra dramática, pero ésta va bastante más allá, hasta el punto de reconocer el ferrolano que “de haber tenido dinero, me encontraría entre los discípulos directos de don José Ortega y Gasset, el hombre que, de lejos, más me enseñó en esta vida” [Torrente Ballester, 1981: 24]. Este árbol genealógico literario refuerza esta idea del alejamiento de Torrente Ballester, al menos de momento, de toda esta vorágine rehumanizadora y socializadora del arte. Al igual que la actitud orteguiana y su pensamiento, Torrente Ballester se mantiene alejado del mundanal ruido de la batalla social, en un grado bastante mayor que su dilecto profesor, ya que no supo articular ni un “*Delenda est monarchia*” ante la Dictadura, ni un grito, casi despavorido, de “¡No era esto, no era esto!”.

Si bien la no aceptación de esta nueva corriente no es *rara avis* entre los literatos renovadores, entre aquellos muchos y representativos que están englobados en el campo de la periferia teatral y literaria, el alejamiento total de esta lucha de

repertorios, como es el caso de Torrente Ballester, sí que es bastante más chocante y extraño. Autores como Max Aub no dudan en criticar la idea del teatro proletario, ya que “el teatro no ha sido nunca un arte para masas, sino para minorías más o menos numerosas” [Aub, 1933: 35], para concluir afirmando sobre el teatro que “de la única manera que se podría tolerar el término sería si expresase “representado por proletarios”. Un teatro subversivo sólo puede existir bajo el aspecto de mitin, al aire libre, o en unas catacumbas, y en ambos casos, sobra el mitin” [Ibíd.]. Si bien no se puede dudar del apoyo aubiano a la causa republicana y marxista durante la guerra, su perspectiva del teatro de masas y proletario, así como del teatro político, como veremos en el apartado siguiente, hace que adquiriera una toma de posición contraria a este y en defensa de un teatro más “teatral”.

La toma de posición de Torrente Ballester, como hemos venido indicando en estas últimas páginas, fue bastante distante respecto a todo un entorno que tendía cada vez más a lo social y a la politización de la literatura, al menos en lo que se refiere a sus declaraciones públicas, ya sean, teatrales o periodísticas. Interesado como tantos otros en el teatro, “en tres o cuatro años busqué y leí cuanto pude sobre su teoría y su técnica... fui casi un especialista en teatro” [Torrente Ballester, 1976: 33]. No son ya esos “años indecisos” de las vanguardias de los que conversó con Stephen Miller, sino unos años de conformación de una personalidad literaria “ya no vacilante como los años anteriores, pero sí todavía sin cuajar” [Pérez y Miller, 1989: 180-182]. De hecho, su escasa producción literaria en estos primeros años de la década de los treinta, que no se ha conservado, ha sido defenestrada por el propio autor: “Yo creo que entre el 32 y el 38, en que se publicó *El viaje del joven Tobías*, debí escribir dos tres comedias que se perdieron y no se perdió nada al perderse” [Pérez y Miller, 1989: 183]⁷⁶. En cualquier caso, con la clarividente influencia de Poe, empieza a perfilarse una emergente personalidad literaria que le llevará, siempre dentro de la periferia literaria, por una heterodoxia, del que este absentismo en estos años de constante y cruda lucha político-literaria no es sino una muestra más, y que ha hecho de él en el campo de la narrativa una figura personalísima, así como en su teatro, aunque tenga éste menor relevancia y, por qué no confesarlo, oficio y fortuna.

⁷⁶ En referencia a estos mismos años, en el “Prólogo” a su *Obra completa*, reafirma el Torrente Ballester esta idea, al declarar que “escribí entonces un drama nada político cuyo texto, casi concluso, perdí un día en Santiago, olvidado en un café. No creo que el teatro universal tenga que lamentarlo, y yo mismo si entonces me disgusté, ahora me sonrío” [Torrente Ballester, 1976,43].

1.2.2.- Literatura y combate. Un teatro sumiso.

En este proceso de lucha entre dos repertorios que venimos examinando en relación con la formación y producción dramática del autor ferrolano devendrá, dentro de los años republicanos y por aquellas mismas causas que hicieron surgir durante la Dictadura los postulados del arte de avanzada, en una progresiva y cada vez mayor mediatización del teatro en pos de un objetivo político y social. Este proceso de radicalización, de politización, del arte en general y del teatro en particular, proviene de las expectativas depositadas en el proyecto republicano, sus posibles y demandadas reformas y las consecutivas decepciones de los diferentes grupos que veían cómo sus demandas concretas no iban cumpliéndose. Tal como señala Víctor Fuentes “la “batalla teatral”, como las otras batallas artístico-culturales, pasan a ser parte de la gran batalla social que se libra en aquellos años 1930-1936” [1980: 132]. De las pretensiones iniciales de los teóricos de esta literatura de avanzada hasta los productos teatrales de la guerra civil, distaba un gran espacio, granado por la pujanza del papel político frente a la renovación teatral en las obras dramáticas.

El proceso inicial de toma de conciencia social por parte del arte que hemos visto en el epígrafe anterior no implicaba el necesario advenimiento de un teatro proselitista y totalmente politizado, sino que éste fue fruto de unas potencialidades asentadas en estos primeros textos y unas circunstancias políticas hostiles que terminaron desencadenando, no sólo un teatro totalmente dogmático, sino un conflicto civil armado. Si entendemos el teatro social como aquel en el que “se emiten señales claramente alusivas a una problemática política y social” [Lentzen, 1992: 75] es fácil distinguirlo del teatro mediatizado por la política. Como indicaba Díaz Fernández, “nadie pide que la obra de arte sea política ni contenga esencialmente una finalidad proselitista a favor de tal o cual tendencia, extraña al arte mismo. Lo que se solicita es una atención para aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por su propia naturaleza, un contenido moral” [Díaz Fernández, 2006: 360]. La presencia de la política en este nuevo arte es, para el salmantino, inevitable, tanto en cuanto “toda idea es una representación política, una conducta, una concepción vital en movimiento”, por lo que, en cierto modo, “se tiende, pues, a hacer una política con el instrumento del arte” [2006: 368-369]. Lo político está presente en el fluir del espíritu humano y, de este

modo, estará presente en obras tan renovadoras como la de Proust o la de Giradoux [2006: 370], por lo que cabe preguntarse “¿por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas que en la dinámica novelesca o teatral desempeñen una misión, si no proselitista, incitadora? [...] Lo importante será mantener la forma adecuada a la época, el estilo propio de la vida actual” [2006: 370-371]. En el “Prólogo a la segunda edición” de su novela *El Blocao*, Díaz Fernández no cataloga su obra de política, sino más bien social, ya que “bordea un tema político y afirma una preocupación humana” [1929: 173]

De manera muy similar teorizaba Ramón J. Sender, en una cita ya reproducida y muy influenciado por las ideas de Piscator, cuando afirmaba en su “Teatro Nuevo” que el teatro de masas no puede ser apolítico porque la realidad en desarrollo, avance y transformación no es nunca apolítica, de lo que se deducía el autor tiene que ser forzosamente “un importante instrumento para la reconstrucción consciente de la vida por medio del arte” [Sender, 1936: 48]. Siendo lo político algo inherente a lo social, era indispensable que lo político apareciese en este nuevo teatro. Siguiendo un pensamiento paralelo, Lentzen no duda en caracterizar la obra de Miguel Hernández *El labrador de más aire* como teatro social, de denuncia mientras que *Pastor de muerte*, escrita en 1937, tras su vuelta de la Unión Soviética, es una obra, para el profesor alemán, eminentemente política, ya que se ha convertido en un autor “al servicio de un programa determinado y su drama es arma combativa” [Lentzen, 1992: 78].

Pero en estos años republicanos, incluso aquellos autores más comerciales, consideran que la nueva situación teatral durante a República no ha hecho sino empeorar las tristes circunstancias en las que ellos mismos decían que se encontraban, momento que no dudan en aprovechar para arremeter contra ese nuevo teatro y ese nuevo público que rechaza sus creaciones. Benavente manifestó que no creía que el solo hecho del cambio de régimen hubiera decidido una mayor libertad de expresión en el teatro, sino más bien todo lo contrario, “pues mientras a unos autores se les autoriza todo a mí me invitaron a retirar una frase de una comedia” [en Vived Mairal, 2001: 22]. El propio Benavente declarará a la revista *Blanco y Negro* que

“lo que pasa, generalmente, es que los que anhelan esa evolución supeditan el arte teatral a los cambios de política, y así se da el caso de que al venir la República haya quien sueñe con un teatro republicano. Los que así piensan no saben que en Rusia, donde tanto se ha laborado por

crear un teatro y un cine soviéticos, a última hora han vuelto los ojos a sus clásicos, que son los que imperan hoy en los escenarios de la URSS”

[Blanco, 1933: 8]

Los hermanos Álvarez Quintero, por su parte, declararon que hasta entonces, en 1932, la República había permitido menos, cuando debiera haber sido al revés: “Y antes, y ahora, y siempre, protestaremos y protestaremos contra la forma desconsiderada y brutal en que se rechaza en los teatros la equivocación de un autor a la opinión contraria” [en Vived Mairal, 2002: 22]

Este proceso de radicalización empezó para algunos estudiosos antes de la República, durante las vanguardias y en el bando reaccionario. Ya señalamos anteriormente como muchos defensores de la literatura de avanzada veían en el apoliticismo de las vanguardias una actitud reaccionaria, pero el mayor peligro provenía, como ocurrió en el caso del futurismo italiano de querer “asimilarse otras ideas que aglutinasen a los futuristas en una corporación activa, imperiosa, combatiente, que les diese eficacia como poder social. Así se asimiló el futurismo la *Teoría de la violencia*, de Sorel, con sus postulados de *boicot*, *sabotaje*, *acción directa* [...] Una figura más popular, Mussolini, le suplantaba con sus propias doctrinas ante la gran masa italiana” [Díaz Fernández, 2006: 350]. De modo análogo, y antes de este texto de *El nuevo romanticismo*, en 1929, Giménez Caballero publicó en el número 52 de su *Gaceta Literaria* la “Carta a un compañero de la joven España”, el “temprano manifiesto del fascismo español” [Mainer, 2005: 280], donde el próximamente autodenominado, *Robinson literario* establecía un parangón estético e ideológico con la Italia fascista⁷⁷. Aunque a partir de 1932, cuando el temor al fascismo, asentado definitivamente en Italia y con proyecciones imperialistas y con un tremendo auge en Alemania donde llegaría al poder al año siguiente, se comienza a desarrollar la colaboración antifascista de intelectuales de izquierda, uno de los pasos que afirmó la politización de las letras como instrumento de lucha antifascista, será a partir de 1934, como señalamos, con la revolución de Asturias, cuando “todos los poetas, sintiéramos como un imperioso deber adaptar nuestra obra, nuestras vidas, al movimiento liberador de España” [Altolaguirre,

⁷⁷ La progresiva politización de una revista como *La Gaceta Literaria* es, cultural y literariamente, un hecho paradigmático de este proceso que estamos desarrollando. El papel de esta revista en la vanguardias y su posterior politización puede verse en el artículo de Mainer, 1988.

1937: 12]. Los acontecimientos sociales y políticos de estos años, por tanto, vinieron a definir, en mayor o menor grado, la vida de todos los españoles, inmersos o no en el campo literario. En este período de formación literaria y teatral que Torrente Ballester desarrolla en estos años, debe destacarse cierto posicionamiento político con su afiliación al Partido Galleguista alrededor del año 1933, gracias al cual “participei nalgúnhas eleccións como apoderado dos candidatos galeguistas” [G. Reigosa, 2007: 68], aunque, como señala el propio autor “non foi unha afiliación que producise episodios importantes” [Ibíd.]. A pesar de la escasa relevancia de este hecho, según el propio autor y, en virtud del devenir político, literario y personal del ferrolano parece que así debió ser, no podemos soslayar la necesidad de vincularse, de tomar posición dentro del cada vez más complejo campo político y social que se iba componiendo en estos años de todos los ciudadanos. Su vinculación a un partido parece más determinada por esta imposición que se va generalizando con la progresiva politización de todos los ámbitos sociales que por la asunción de unos determinados presupuestos políticos⁷⁸, lo que, en cualquier caso, le sigue situando en un punto bastante alejado de la literatura de avanzada, primero, por la ausencia de la literatura en estos años y, segundo, por la valoración de lo literario sobre lo político que el propio autor explicita.

De estos sucesos y de la consiguiente radicalización de posturas estéticas hacia presupuestos políticos o sociales determinados no escapan ni aquellos autores que, en algún momento criticaron estas posturas politizadas. Es el caso de García Lorca, que tras denigrar la poesía comunista de Rafael Alberti, no duda en afirmar años más tarde que “el teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso [...] como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sin sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo” [en Ruiz Ramón, 1986: 175]. La figura de Max Aub no hace sino redundar en este aspecto, ya que su producción vanguardista previa a la Guerra Civil quedará subyugada, aunque

⁷⁸ Aunque, como veremos más adelante, sus próximas obras, escritas durante el conflicto civil, evitan la referencia explícita a la contienda, no están exentas de una toma de posición política. Si bien son mucho más evidentes éstas tanto en sus artículos periodísticos y en su teorización teatral de estos años, la dependencia del pensamiento falangista de sus obras dramáticas *El Viaje del joven Tobías* y *El casamiento engañoso*, así como las primeras obras de la posguerra, es un rasgo inequívoco de esta progresiva politización.

no eliminada, por la necesidad social y política de representar lo acontecido en su literatura, tal y como veremos más adelante.

De este modo, la toma de posición de los autores en torno a los nuevos presupuestos de avanzada es razón *sine qua non* para definirse dentro de este nuevo sistema artístico. Respecto a esta idea es muy preclaro el artículo de César Muñoz Arconada, publicado en el verano de 1933 en la revista *Octubre*, donde realiza una clasificación de los escritores según su compromiso. A un grupo –en el que incluyó a Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón y Salazar Chapela-, lo consideraba dispuesto a continuar la tradición de influencia en la pequeña burguesía. Otro estaba formado por partidarios de la contrarrevolución el fascismo, y el “catolicismo de la cultura”, como Eugenio Montes, Ledesma Ramos, Giménez Caballero... Entre esos dos grupos, “en el rincón de las soledades sonoras” estaban todos los poetas puros. Y, por último, había otro, en progresivo aumento, en el que figuraban escritores como Arderús, Prados, Sender, Alberti... que habían comprendido “el significado de estas horas decisivas en que vive el mundo” [Muñoz Arconada, 1933: 12]⁷⁹.

De entre todo este panorama una figura se nos presenta como paradigma de un teatro de vanguardia y, posteriormente, de un teatro de avanzada, llegando a los extremos más políticos⁸⁰, como es la figura de Max Aub, quien caracteriza mejor que nadie este proceso evolutivo, ya que, como señala Soldevila Durante, “saltó del eje intemporal de la creación de caracteres y la revitalización de mitos ‘eternos’ al muy temporal de las relaciones sociales y políticas de la comunidad española”, transformando, de este modo, su teatro primigenio fundado “en una ética de la intimidad en otro en que la ética de las circunstancias colectivas se le impuso como una

⁷⁹ Esta clasificación realizada en 1933 tiene una correlación bastante directa, aunque con matices diferentes en u valoración, con la que muchos años después realizaría José Carlos Mainer al afirmar que el tras la imposibilidad de la deshumanización, el artista se encontraba ante tres posibles caminos: “la repercusión del realismo crítico de cara a un arte de servidumbres sociales; la profundización en lo irreal y monstruoso (expresionismo, surrealismo) que puede revestir un testimonio moral de una civilización agonizante; la reorganización de un arte funcional que se acomode a las exigencias de la racionalidad y colectividad de la vida contemporánea” [Mainer, 1972: 184]

⁸⁰ Hay que señalar que este teatro político de Aub se desarrollará durante la Guerra Civil y no antes ni después de ésta, por lo que no resulta incongruente afirmar que su teatro fue, mucho más que el de otros autores un teatro de circunstancias, un teatro de guerra. Para Aub el teatro político carece de sentido salvo en excepcionales circunstancias, por lo que no se puede tomar como norma de creación, ya que “una vez conseguida la revolución, ¿qué tendería a hacer Piscator con su teatro político?” [Aub, 1935: 105]

ineludible responsabilidad personal” [1999: 165]. Este cambio sufrido por Aub no supone “un arbitrario cambio de rumbo, sino una *negación dialéctica* Ambas etapas, por consiguiente, informan –de manera, además, muy coherente y diáfana- de un proceso intelectual y estético” [Doménech, 1967: 32]. De este modo, la evolución hacia la progresiva y cada vez más agresiva politización del arte tiene en Max Aub un ejemplo sintomático.

Pero sí Max Aub puede ser considerado como ejemplo de esta evolución que sufrió gran parte de la literatura española durante la década de los 30, la figura de Alberti resultará tan paradigmática como promotora de este cambio. De sus tendencias vanguardistas y neopopularistas poco rastro queda cuando, a finales de 1929, con una Dictadura tambaleante, se siente por vez primera “<<poeta de la calle>>, o poeta civil, es decir, un poeta que intenta, a partir de sus propias sensaciones y de su propio lenguaje poético, recreador, ser útil, sumar su expresión a la expresión de esos hombres que ante las cargas de los civiles, corren a su lado” [Monleón, 1990: 57]. El propio Alberti confirma en sus memorias este cambio al hablar de su *Elegía Cívica*:

“Con los zapatos puestos tengo que morir *se tituló el primer poema que me saltó al papel, hecho ya con la ira y el hervor de aquellas horas españolas. Desproporcionado, oscuro, adivinando más que sabiendo lo que deseaba, con dolor de hígado y rechinar de dientes, con una desesperación borrosa que me llevaba hasta morder el suelo, este poema, que subtitulé Elegía Cívica, señala mi incorporación a un universo nuevo, por el que entraba a tientas, sin preocuparme siquiera adonde me conducía. Poesía subversiva, de conmoción individual, pero que ya anunciaba turbiamente mi futuro camino*” [Alberti, 1999, II: 290].

Ya señalamos anteriormente la contundente polémica que una obra, aparentemente tan carente de proselitismo político, como *El hombre deshabitado* había levantado, principalmente por su carácter rupturista y por lo que suponía el primer estreno comercial de una primera figura de la renovación como lo era, por aquel entonces, Rafael Alberti. No será, sin embargo, hasta pocos meses después, el 1 de junio de 1931, con el estreno de *Fermín Galán*, héroe ya mítico de la fallida sublevación republicana de Jaca un año antes, cuando el gaditano “lleno de ingenuidad y casi sin saberlo intentaba mi primera obra política” [Alberti, 1999, II: 313] Como él mismo

reconoce, “la causa del pueblo, ya clara y luminosa, la tenía ante mis ojos” [1999: 314]. Aún así, el fracaso de la obra, achacado por el propio autor tanto al rutinarismo y conservadurismo del público, como a la fallida elección del modo de plantearla, a través de un romance de ciego, cuya narratividad la hace muy impropia de los escenarios, aunque sí de la plaza pública. Fue, por tanto, error albertiano representar un teatro político revolucionario frente a un público burgués, el mismo en que se asienta el modelo social que se pretendía derribar. Max Aub generalizó este problema al estudiar el teatro de Piscator y afirmar que “he aquí un teatro, unas maravillosas realizaciones escenográficas que tienden al desmoronamiento de la sociedad con cuyo dinero se ha montado y por paradoja, esas obras se representan siempre ante burgueses (los proletarios no pueden asistir porque los precios de las localidades son prohibitivos)” [Aub, 1935: 95]. César Falcón también apunta al problema cuando señala que “el Teatro Proletario exigía no sólo el abandono de los hábitos externos, de los métodos podridos del teatro burgués, sino, lo que es más difícil de arrancar: los vicios profesionales, la mentalidad infestada de convencionalismos estúpidos” [Falcón, 1934: 105]. Las posibles soluciones a este problema son escasas, tanto en cuanto, como reconoce el propio Alberti, “los empresarios no van a montar obras que minan el régimen económico en que se mueven” [Pérez Doménech, 1933: 101]. En la misma entrevista concedida a este periodista de *Imparcial* Alberti sólo ve una solución posible:

“Desde mi particular punto de vista no veo otra más que la de organizar tropas o grupos de agitación, para crear el teatro de masas de que ante hablábamos. Estos grupos, de once personas cada uno, al igual que los equipos de fútbol, serían los encargados de realizar la cruzada por toda España. Deberán estar integrados por estudiantes, obreros e intelectuales en general. Para que la tarea responda a sus propósitos, las obras resumirán las preocupaciones actuales de los obreros; sus luchas por las reivindicaciones sociales, su protesta contra la guerra imperialista y contra el fascismo, etc. El teatro, aunque se crea lo contrario, tiene que ser tendencioso y volver a su fuente natural: el pueblo” [Pérez Doménech, 1933: 103]⁸¹

⁸¹ Tras el estreno de *Fermín Galán*, en una entrevista concedida a Alejo Carpentier, Rafael Alberti ya advirtió de los nuevos caminos por los que debería devenir el nuevo teatro: “En un momento

La justificación de una cita tan extensa proviene de varios puntos. En primer lugar por el concepto de “grupos de agitación”, elemento vinculado a la política más que al teatro, por revolucionario que éste sea. En segundo término, se habla, en 1933, de “cruzada por toda España”, vocablo que terminará siendo vetado para todos los izquierdistas con la sublevación militar de julio de 1936, ya que fue apropiado por el bando nacionalista. Su uso en esta entrevista por uno de los teóricos teatrales más reconocidos entre los comunistas nos puede dar una idea de las semejanzas que hubo, no en el tema, pero sí en las formas entre un bando contendiente y otro. La última reflexión acerca de este texto, relevante tanto en cuanto explicita el grado de politización de la literatura de avanzada, sería la necesidad de devolver el teatro al pueblo, “su fuente natural”, aunque este nuevo teatro recoja únicamente “las preocupaciones actuales de los obreros”. Esta identificación entre pueblo y proletariado, está también presente, como en otros muchos autores de esta época, en el Sender de 1932, aunque con un carácter más anarquizante, y en el de 1936 con su “Teatro Nuevo”, de índole más comunista [Dueñas Lorente, 1994: 247].

No sólo figuras conocidas en el teatro como Aub o Alberti trataron de desarrollar con sus obras un teatro político, uno en la Guerra Civil exclusivamente, mientras que el otro desde 1931 y durante la mayor parte de su posterior exilio, sino que autores más anónimos hoy en día, aunque de gran relevancia en su momento, apoyaron desde textos periodísticos, literarios y obras dramáticas, este teatro político. Es el caso de Julián Gorkin con sus dos piezas *La corriente* y *Una familia*, a las que en su publicación antepuso un *Prólogo* en el que podemos leer que “un escenario es, en cierto modo, una tribuna pública. Ya se comprenderá que al decir esto no pretendo que una función teatral pueda ser equivalente a un mitin. El mitin es una forma elemental y directa de agitación propaganda; la función teatral, una forma artística y elevada, aun cuando por esto mismo produzca a veces mayores efectos” [Muñoz Gorkin, 1931: 100]. Esta metáfora de la escena como tribuna de agitación, “artística y elevada”, pero tribuna de agitación al fin y al cabo, se contrapone a la visión de la escena como púlpito que las vanguardias establecieron al intentar recuperar esa actitud devota y casi litúrgica del

revolucionario no debe pensarse en creaciones estéticas... Sueño en fundar una agrupación teatral – suerte de Teatro Político- destinada a representar piezas inspiradas por los acontecimientos españoles del momento que preocupan a las masas” [en Gagen, 1992: 387]

pueblo espectador ante el teatro. El polémico Max Aub, polémico por su defensa de un teatro “teatral”, pero de pensamiento izquierdista y revolucionario, no dudará en afirmar nuevamente en 1935 que “hay que volver a convertir el escenario en altar, sin quitarle el aire de divertimento que ganó para sí el pueblo en contra del Estado, poderosos e Iglesia” [Aub, 1935: 106]. Del mismo modo, y como señalamos en el primer epígrafe al plantear esta idea, Torrente Ballester, coincidiendo con Aub en su planteamiento de origen vanguardista, demandará esta actitud devota del público, al mismo tiempo que no duda en afirmar que el teatro se deberá convertir liturgia.

En cualquier caso, la nómina de escritores para un teatro político de este tipo era demasiado reducida, principalmente, según reconocen ellos mismos, por la falta de temas apropiados, ya que “aquí no teníamos una realidad novelable de esa magnitud y nuestros escritores sólo podían formular postulados” [Cansinos Sáenz, 1933: 85]. Todo el desarrollo literario que se venía produciendo, por lo tanto, no era novela revolucionaria o política sino “novelas rebeldes, derrotistas, del régimen opresor. Novelas de inquietud social [...]” [Arderíus, 1931: 108]. Pero si “la verdadera literatura social es la que surge de una revolución” y en España no se ha conseguido porque “en España o se ha hecho aún la revolución social, ni siquiera la política” [Ibíd.], tampoco se puede hablar de una literatura proletaria, como pedía Sender, ya que “bajo el régimen capitalista no se puede cantar al trabajo, porque el trabajo es un castigo” [Sender, 1932b: 113]. Un año más tarde, tras la publicación por parte de la editorial Cénit, en su sección “Teatro político”, de *Teatro revolucionario mejicano* de Mauricio Magdalena y *Tres dramas mexicanos* de Juan Bustillo Oro, Sender se hizo eco de ellos en *La Libertad*, donde señalaba que “por ahora constituyen la única aportación considerable, al idioma español, de teatro ‘de masas’ y político. De verdadero teatro revolucionario” [en Vived Mairal; 2001: 29]. Para César Falcón, aunque este problema era real, iba más allá en el campo teatral de lo que podía llegar en la novela y en la poesía, ya que “no sólo no hay obras proletarias, obras revolucionarias, ni siquiera hay obras dignas. No hay obras, ni autores ni actores” [Falcón, 1934: 106]. Los repertorios de este nuevo teatro, por tanto, se vieron salpicados principalmente de obras extranjeras, alemanas y soviéticas, principalmente, como las obras *La fuga de Kerensky*, de Hans Huss, *Al rojo*, de Carlota O’Neill, *Hinkeman*, de Ernst Toller, o “el entremés antiimperialista de Vaillant Couturier, *Asia*; el de Tom Thomas, *Un invento* y el entremés mímico *La*

conquista de la prensa” [Ibíd.]⁸². Incluso durante la contienda civil Alberti rememoraba esta situación inicial al recordar que “el teatro político, eficaz y certero no aparecía” [Alberti, 1938: 293]. Antonio Machado lo dejó meridianamente claro al afirmar que “para el teatro no esta aún madura la vida social nueva. La novela puede tentar el porvenir; el teatro es más tardío. Refleja la sociedad, pero cuando ésta se desenvuelve en modos, costumbres y medio ambiente ya cuajado. El nuevo estado social apunta en distintos pueblos; pero no está, ni mucho menos, ni en los comienzos de su camino” [Machado, 1934: 70]. Esta dependencia de la nueva literatura de la evolución del campo social no viene sino a confirmar, por un lado, el valor supremo que se le concede a la nueva organización política y social que se defiende y, por otro, la mediatización, el uso que se hace de la literatura para conseguirlo, es decir, la supeditación y, por tanto, pérdida de autonomía del campo literario frente al campo social, ya no burgués, sino proletario.

No se puede reducir, sin embargo, el desarrollo de esta politización del teatro a reflexiones teóricas y obras que, como señaló Alberti, estaban condenadas a mantenerse alejadas de los escenarios comerciales y que, como señalaron Sender y Arderías, estaban por venir. De modo similar a los pequeños a los grupos teatrales de minorías en los años vanguardistas, surgen en estos años otros grupos, como los señalados por Alberti, pero, lógicamente, con una orientación muy distinta. La similitud entre ambos tipos de grupos teatrales, debe reducirse a su origen, el hecho de ser expulsadas sus propuestas, y prácticamente todo su repertorio, de los escenarios comerciales, que siguen dominados por la misma escena burguesa, anclada en los mismos modelos y carpintería teatral desde principios de siglo, y no a sus fines. En cualquier caso, esta coincidencia no es casual, sino herencia de un modelo por parte del otro en torno al enfrentamiento ante el teatro comercial, reafirmando de este modo cierta continuidad en los propósitos teatrales de ambos repertorios.

De este modo surgen grupos como “La Tarumba”, la Compañía Española de Teatro Revolucionario o la Central de Teatro Revolucionario, cuyos componentes “antes que hombres de teatro, se consideran como agitadores revolucionarios; el repertorio era, principalmente, de obras revolucionarias y antiimperialistas extranjeras” [Fuentes, 1980: 134-135]. La Compañía de Teatro Proletario, surgida de la revista

⁸² Para conocer más a fondo el repertorio de este grupo y de *Nosotros*, consultar la entrevista de Christopher Cobb a Irene Falcón, en Cobb, 1986: 269-272.

Nosotros, según nos señala César Falcón, nace “bajo los auspicios de la Central de Teatro y Cine Revolucionario, Sección Española de la Unión Internacional de Teatro Revolucionario” [Falcón, 1934: 104], con un objetivo claro, “al servicio de la causa revolucionaria del proletariado” [Ibíd.]⁸³. De este modo, esta grupo teatral, “antes que una Compañía de teatro, antes que artistas, se ha sentido en todo momento un grupo de agitadores revolucionarios, que tenía el deber de hablarles a todos los trabajadores, de llevarles a todos –más obligadamente a los que están secuestrados en las abruptuosidades de las montañas o en los escondidos recodos de la costa– la voz encendida de la revolución” [Falcón, 1934: 105-106].

En Barcelona el desarrollo de estas pequeñas compañías itinerantes, de breve vida casi todas, fue tan prolífica como en Madrid. Surge ya en 1931 un grupo dependiente del Bloc Obrer i Camperol, pero auspiciado por el diario *L’Hora*, que le dedica varias páginas a lo largo de los meses de marzo y abril de 1931. En estos artículos, “se insiste en que <<ha de esser un teatre de proletaris per proletaris>>, sin mencionar los problemas de repertorio y de actores que, en una situación parecida, necesariamente han de plantearse” [Cobb, 1986: 251]. Las opiniones acerca del teatro proletario que ha de venir por parte de este periódico, no vienen sino a reafirmar este proceso de politización de la literatura que venimos viendo en este epígrafe. De este modo, en un artículo de este periódico no se duda en la necesidad de servirse del teatro como medio de propaganda política, al afirmar que “s’imposa, doncs, la creació de un teatre proletari. Cal escriure, traduir obres teatrals d’ideologia proletària. Cal convertir aquests petits escenaris obrers en tribunes de la nova doctrina de classe” [en Cobb, 1986: 252]⁸⁴. Principalmente este grupo, aunque, como señala Cobb, en otros muchos intentos de creación de un teatro proletario, primaron el desarrollo de un proyecto que carecía tanto de medios como de un repertorio básico sobre el que crear el nuevo teatro.

Dentro de esta lucha por el control del repertorio en la periferia literaria el papel desarrollado por las revistas en esta escala de politización no fue ni mucho menos escaso. Las revistas desarrollaron el papel de campos de batalla desde donde podrían surgir las grandes obras los grandes movimientos, por lo que su proliferación, del

⁸³ Esta idea del arte puesta al servicio de una ideología política o de un modelo social estará muy presente en un texto que analizaremos a continuación, pero de signo totalmente contrapuesto, *Arte y Estado* de Giménez Caballero.

⁸⁴ Para profundizar en el desarrollo del teatro de masas en Barcelona, en especial el “Teatro de Masas del B.O.C.” puede consultarse el artículo de Christopher Cobb, 1985: 247-266.

mismo modo en la vanguardia que en este proceso de politización de las letras, será primordial, a imagen y semejanza que en el resto de países europeos. Si bien el desarrollo de las nuevas propuestas renovadoras y vanguardistas se sostuvo en las numerosas publicaciones periódicas que afloraron en estos años, fue principalmente *La Gaceta Literaria* la que representó, por su relevancia y por la amplia y, más tarde, muy conocida nómina de sus colaboradores, de manera más sobresaliente este nuevo espíritu desde 1927. La paulatina politización a manos de Giménez Caballero de esta misma revista, apolítica, con preocupaciones únicamente estéticas, al menos en su principio, conllevó su desaparición, tal como señalamos páginas atrás. En su pecado tuvo su penitencia *La Gaceta Literaria*, ya que los nuevos autores consideraron que no fue sino “el sueño imposible de la independencia moral de la literatura, o el fantasma de una rebeldía meramente estética pero extrañamente dócil ante las circunstancias de la vida política” [Mainer, 1988: 40]. Lo que ocurrió con la revista de Giménez Caballero fue sintomático de lo que empezaba a pasar en nuestra literatura, perdiéndose uno de los elementos más característicos y enriquecedores de los años anteriores, como es “la convivencia en las mismas revistas, los mismos periódicos, las mismas tertulias, de autores de posiciones ideológicas muy diferentes” [Morente, 2006: 54]

Fueron bastantes más las revistas que adoptaron el camino de *La Gaceta Literaria*, en aras de una mayor politización, produciéndose de este modo “una transición entre las aparecidas en la década de los años veinte, física y formalmente dedicadas –única y exclusivamente– al cultivo de la propia materia literaria; y aquellas otras que lentamente surgirían a lo largo de la siguiente década. Estas últimas escuradas cada vez más hacia un contenido muy comprometido con la realidad social que les ha tocado vivir” [Molina, 1990: 140]. Un claro ejemplo apareció en la revista Bolívar, donde Mariategui afirma que la política, “que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia” [Mariategui, 1930: 41]. De modo análogo, el *Manifiesto electoral* de “Nueva Cultura” antes de las elecciones de febrero de 1936 remarca, por su propia existencia, esta progresiva politización de las revistas literarias y culturales, realizando un llamamiento a la acción ya que “ante la contienda electoral no cabe la posición pasiva y neutra”, [VV. AA., 1936: 190], mucho menos si se es verdadero artista. Sender ahonda en esta caracterización anunciando que “el artista joven espera la revolución a la que se entrega en cuerpo y alma para hacer su labor sobre perspectivas nuevas” [en Molina, 1990: 173].

La revista *Octubre*, fundada por María Teresa León y Rafael Alberti en 1933, supone un punto de inflexión en este progresivo cambio de procesos de canonización, ya que no es únicamente una revista para el pueblo, dirigida a un estrato social tradicionalmente alejado y olvidado por la literatura, sino que es propiamente un órgano cultural del mismo, una revista del pueblo. Su editorial del primer número no dejaba lugar a dudas:

“Es una revista para vosotros. Debéis tomar parte en ella, enviándonos vuestras impresiones del campo y de la fábrica, críticas, biografías, artículos de lucha, dibujos. La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores. Los únicos herederos legítimos de toda la ciencia, la literatura y el arte que han ido acumulando los siglos, son los obreros y campesinos, la clase trabajadora que, como dice Marx, es la que lleva en sí el porvenir” [en Molina, 1990: 211]

Del mismo modo que ocurrió con la revista *Nosotros*, *Octubre* anuncia en uno de sus últimos números, octubre-noviembre de 1933, la formación de un grupo de teatro reflejo del “teatro de los trabajadores y de sus luchas” [Fuentes, 1980: 135]. Del mismo modo, anuncia un concurso de obras teatrales “en un acto, de acción rápida y contenido ideológico de clases, de tema español (y aquí una diferencia básica con el *Teatro proletario*, internacionalista en sus temas) y de sucesos revolucionarios o problemas que interesan a los trabajadores” [Ibíd.], ya que la carencia de auténticos textos revolucionarios, sociales, proletarios o políticos, como se prefiera denominarlos, hacía necesaria la creación de un repertorio par el desarrollo de estos nuevos grupos teatrales.

Aunque hasta este momento hemos venido desarrollando únicamente las ideas de los grupos de izquierdas respecto a la literatura en general y al teatro en particular, sería engañarnos negar este mismo proceso en el bando contrario, aunque es necesario matizar las diferencias entre ambos y, también, resaltar aquellas coincidencias que muchos estudiosos han sobreseído en pos de una lectura tendenciosa. Y es que la progresiva politización de las letras durante esta década en los autores, grupos y revistas de tendencia izquierdista que prima sobre otras posturas antaño canonizadas tiene un desarrollo paralelo en aquellos autores y revistas que defienden posiciones políticas antagónicas. El caso de Giménez Caballero y el de *La Gaceta Literaria*, tal como

señalamos antes, pueden servir de botón de muestra de esta politización de la literatura de autores no izquierdistas.

Si se puede advertir cierta heterogeneidad dentro del grupo de los intelectuales de “izquierdas” no se advierte en el bando contrario, sino que la homogeneidad de las propuestas teatrales de éstos es la nota predominante, pero no exclusiva. No se formaron grupos teatrales de relevancia durante los primeros años de la década, ni los autores sintieron la necesidad de desarrollar un nuevo teatro para un nuevo público, sino que les bastaba a muchos con sustentar aquel teatro de arraigada raíz burguesa que ayudaba a mantener los ideales patrios con la misma carpintería teatral que se venía utilizando desde años atrás. Esta idea está ya presente en los autores de avanzada que acusan, como señalamos anteriormente, de reaccionarismo político a las vanguardias por su apoliticismo, y no dudan en identificar el fascismo literario con cualquier propuesta contraria a sus ideales, tal como el propio Díaz Fernández muestra al denunciar que “estamos hartos de estafas y con el ánimo bien dispuesto para ejecutar al fascismo literario que dedica a Góngora el homenaje de una misa” [1931: 63]. Esta identificación entre la literatura burguesa y la fascista ya la hizo patente el propio autor un año antes en su ensayo *El nuevo romanticismo*, cuando afirmaba que “el fascismo es la alianza en el poder de la clase media y la burguesía, con su catolicismo, su mito romano, su afianzamiento de la propiedad y del industrialismo privado” [1930: 361], y se irá incrementando a lo largo de la breve vida de la II República, especialmente desde las tribunas más radicales de la nueva literatura, como *Octubre*, desde donde Muñoz Arconada proclama que “el fascismo ha dado confianza a los intelectuales burgueses, incluso a muchos que no están conformes con sus procedimientos de violencia [...] el fascismo les ha dado seguridad, y con la seguridad, medios para la reflexión” [1934: 124]. Dos años después, días antes del levantamiento nacional, aparece publicado en la revista valenciana *Leviatán* otro artículo del mismo autor donde reincide en la misma identificación de dos años antes: “La burguesía, desesperada, valiéndose de sus prodigiosos medios de combate, resuelta a resistir en su dominio, a defenderse, a vencer: he aquí el fascismo” [1936: 132]. La revista *Nueva Cultura*, en su citado “Manifiesto Electoral”, argüía que la burguesía “ya no crea, sino que destruye, porque en virtud del movimiento dialéctico pasó de su papel creador y dinámico a desempeñar, encarnada en la violencia fascista organizada, su función agónica y decadente” [VV. AA., 1936: 189-190].

Bien es cierto que gran parte de la burguesía se fue acercando paulatinamente al fascismo durante estos cinco años, del mismo modo, que el movimiento nacional, unificado en 1937 bajo el partido de FET y de las JONS, se sirvió de aquella literatura, obras y autores burgueses que ayudaban a mantener el *status quo*. Pero ni los unos fueron fascistas puros, ni los otros reivindicaban el estatismo puro y duro que muchas veces se sobreentiende. Como señala Ridruejo en sus memorias, no se puede considerar “escritores fascistas a todos los que incensaron o explicaron la guerra civil en el bando nacionalista ni a muchos de los que han arropado el régimen resultante” [Ridruejo, 1976: 155]. Es paradigmático el caso de José María Pemán, con su obra *El divino impaciente*, donde la vuelta al teatro en verso de tema histórico, pero con una mucho más patente intención ideológica, religiosa y política, serviría de ejemplo de teatro de derechas politizado o comprometido, tanto más si se considera la fecha de su estreno, 22 de septiembre de 1933, un año después de la expulsión de la Compañía de Jesús de España. Esto no es óbice para considerar la más celebrada obra pemaniana como una obra fascista, tanto por la elección del asunto, la predicación de San Francisco Javier por Oriente, entre predicadores corruptos e ídólatras (¿republicanos?), como por el tratamiento del mismo, tan antivanguardista como reaccionario. Del mismo modo, las obras de urgencia del autor gaditano durante la Guerra Civil, distarán mucho, de lo que buscarán la literatura fascista y su teatro, principalmente delimitado por el texto torrentino de *Razón y ser de la dramática futura*.

El desarrollo del movimiento falangista, por el contrario, se desarrollará a partir de “palabras mágicas que están todavía por decir. Los conceptos, en cambio, pueden darse ya por conocidos: servicio, jerarquía y hermandad, el lema antagónico revolucionario de libertad, igualdad y fraternidad” [Gracia, 2004: 43]. De este modo, la que se ha denominado “corte literaria de Primo de Rivera”, en palabras del ya clásico estudio de los hermanos Carbajosa, no es sino una forma de retorizar de manera moderna unas ideas que mantienen, en casi todas sus manifestaciones, un arraigo en las fuentes tradicionalistas de la sociedad española. Del mismo modo que Ramiro de Maeztu pedía el auxilio de los poetas en su proyecto de Acción Española, Primo de Rivera declaraba en el discurso fundacional de su partido (1933) que “a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas, y ¡ay del que no sepa levantar, frente a la poesía que destruye, la poesía que promete!” [en Rodríguez Puértolas, 1980: 883]. De este modo, el movimiento falangista se definirá, casi desde un principio, por su valor y funcionalidad estética, sometida a los valores defendidos, coincidentes en algunos

casos, como ya hemos señalado, con la ideas de los sectores más tradicionales y reaccionarios de la sociedad española; la diferencia radica, sin embargo, en esta primacía de lo poético dentro de la ideología falangista, que entiende la poesía y el arte en general, como instrumento, bien es cierto, pero como aquel más adecuado para desarrollar la Historia persiguiendo sus objetivos fascistas. De este modo, la literatura adquiere un valor diferente al otorgado por aquellos sectores que creían poder servirse de las acciones falangistas por la coincidencia de ciertos valores ideológicos. El desarrollo literario de unos y otros no es una mera diferencia generacional, sino un modo bien diferente de entender la vida y la literatura, para los falangistas, casi uno de los motores de la historia, y para la burguesía, un mero divertimento aséptico, sin trascendencia alguna⁸⁵.

No se puede reducir, por tanto, el proyecto literario falangista, donde Torrente Ballester quedará inserto por voluntad propia poco tiempo después, a una mera “literatura de exaltación histórica y social que ya ha abierto brecha entre las juventudes universitarias. Su lema: Catolicismo e Imperio” [Alberti, 1934: 164]. Bien es cierto que muy poco tuvo que ver el proyecto de esta literatura falangista con el desarrollo real que tuvo al fin, pero sería igual de injusto reducir tal proyecto a esta idea albertiana como la de considerar la literatura social, política y revolucionaria a mera literatura de partido o literatura comunista.

Uno de los ejemplos más claros lo tenemos en las propuestas de Felipe Lluch, colaborador de Rivas Cherif en el TEA, y uno de los hombres que tras la guerra estaba destinado, si su temprana muerte no lo hubiera impedido, a dirigir el nuevo teatro falangista. Sus presupuestos teatrales, tan modernos como los de los autores de avanzada, compartieron desarrollo en sus colaboraciones periodísticas acerca de la necesidad de crear un Teatro Nacional con postulados políticamente falangistas, acentuados hasta el extremo, como veremos, en la posguerra. Las inaplazables reformas

⁸⁵ Una de las grandes diferencias entre ambas concepciones las podemos encontrar en la identificación de la función política y la poética, recurrente en varios autores fascistas. De esta identificación, Rodríguez Puértolas nos ofrece dos ejemplos tan significativos como paralelos: “los propios conductores fascistas son los más grandes poetas. Así Mussolini, según Pirandello, quien al comentar la conquista de Abisinia dijo que “el autor de esta obra es él mismo un Poeta que sabe bien su propio papel”. Y así también Franco, según Manuel Machado: “Pocos son los hombres a quienes la providencia ha concedido el privilegio de realizar la poesía de la Historia” [Rodríguez Puértolas, 1980: 883].

que exigía Felipe Lluch⁸⁶ para el teatro español se centraban en la creación de un Teatro Nacional que fuera “museo y laboratorio”, esto es, conservador del teatro clásico, pero actualizado con versiones espectaculares que rescaten lo antiguo con un espíritu moderno, y lugar de experimentos teatrales que abrieran nuevos caminos. Para ello era necesario tanto crear “un nuevo estilo teatral, pues en la escena contemporánea –salvo raras excepciones – no hay nada digno de ser conservado” [Lluch Garín, 1935b: 9], como “mejorar, engrandecer y renovar la escena patria. Y para ello nada mejor que imponer normas de austeridad, sencillez y disciplina, que, desde un principio ahuyenten a los que sólo van buscando una nómina segura o un escaparate para su vanidad” [Lluch Garín, 1935c: 9]. Aunque volveremos sobre estos textos de Lluch Garín cuando nos refiramos a la creación de los Teatros Nacionales en los años cuarenta, valga esta breve reflexión sobre sus textos para ahuyentar la idea demasiado simplificadora de que las propuestas falangistas se reducen a una mera sustentación de aquellos valores teatrales y dramáticos nada renovadores y anacrónicos.

Por tanto, simplificar las propuestas en este bando político en la defensa del teatro burgués, “reaccionario” primero y “fascista” después, en términos de los autores de izquierdas, dejaría fuera de este campo las propuestas de algunos autores significativos, entre ellos las de Torrente Ballester, ya que sí que surgieron voces que pedían una renovación del teatro, que progresivamente se fueron radicalizando hasta posicionamientos políticos que utilizaban el teatro como exposición de sus ideales. Bien es verdad que no hubo en este bando propuesta hasta mediada la década una propuesta dramática concreta, sino, como señala Wenceslao Fernández Flores, mera agitación contra aquella “ordinariedad de un Teatro que parecía un circo y era la tienda de un ropavejero, sórdida, codiciosa y sin desinfectar” y una defensa de la vuelta al “alma española [...] a su tradicional fervor religioso y a la Iglesia, abriendo sus brazos a la Poesía de la España Nueva” [Rodríguez Puértolas, 2003, 150- 151]. No son, por tanto, muchas las propuestas teóricas de la renovación del arte, de la literatura y del teatro en particular, en base a un proyecto político de derechas, auspiciándose la mayor parte de estos autores en un teatro consolidado y vigente, aunque negar la evidencia de las pocas que hubo sería deformar la visión sobre este proceso de politización que caracterizó estos años, como fué el papel que Giménez Caballero comenzó a desarrollar desde

⁸⁶ “España necesita urgentemente un Teatro Nacional que conserve el prestigio y logre la renovación de nuestra literatura dramática, hoy abandonada al afán mercantil de las Empresas” [Lluch Garín, 1935a: 8].

finales de los años 20. De hecho, la concepción fascista del arte que propone este autor supone una defensa de la literatura como arma de combate, una concepción de la literatura y del arte como instrumentos de propaganda política, nada singular si se compara con el proceso de mediatización y politización de las letras que se venía conformando, de igual modo en los escritores de avanzada, tal como hemos venido explicando⁸⁷.

Su ensayo *Arte y Estado* (1935) lo podemos situar como el punto de partida del primer texto teórico de Torrente Ballester, donde esa politización, al igual que en sus obras dramáticas de los mismos años, está muy presente, ya que en él se realiza una amplia síntesis de las ideas que rigen en los años de preguerra la ideología fascista en relación con el nuevo arte que ha de realizarse. Y es que Giménez Caballero plantea una renovación de todas las artes en base a un clasicismo cristiano que se oponga a la corriente romántica que ha venido deshumanizando los productos artísticos occidentales en los últimos años. Tal como plantea Sultana Wahnón, *Arte y Estado* es “un sistema de estética fascista (a la española, es decir, a la católica) que se convirtió en patrón y modelo de comportamientos artísticos y poéticos entre los creadores falangistas antes, durante y después de la Guerra Civil” [Wahnón, 1998, 21]. Como ejemplo claro de esta propuesta, Giménez Caballero exalta el Escorial y sus valores, de modo muy similar a como años después, ya durante la guerra, Torrente Ballester afirmará en referencia al mítico y simbólico monasterio:

“Un día cualquiera – un día de éstos- los soldados de España llegarán al Escorial. A sus ojos, deslumbrados por el triunfo, se ofrecerá la mole del Monasterio –“nuestra gran piedra lírica”, según concepción orteguiana– . Desmantelado, despojado, el furor de nuestros enemigos habrá

⁸⁷ Aunque nosotros haremos referencia exclusivamente a *Arte y Estado*, por la relevancia que tiene en el campo literario de la literatura fascista y en la producción teórica de Torrente Ballester, no podemos pasar por alto el desarrollo ideológico que Giménez Caballero propuso en sus escritos anteriores a la Guerra Civil, *La Nueva Catolicidad* y *Genio de España*. Según indica Francisco Morente, esta última obra citada no es sino “un esfuerzo considerable por construir una interpretación del fascismo español que vaya más allá de lo estrictamente político, para englobar también otros aspectos que permiten establecer una verdadera cultura fascista” [Morente, 2006: 67]. De este modo, y tal como señala Enrique Selva, *Genio de España* supone una réplica a la *España invertebrada* de Ortega, mientras que *La Nueva Catolicidad* y *Arte y Estado* responden a las tesis orteguianas sobre la idea de Europa y sobre su concepción del arte [Selva, Enrique, 2005: 106-107].

respetado la eternidad de su fachada. No estará el elegante San Mauricio, pero estará el esfuerzo perenne de las líneas, permanente, invariable arquitectura. [...] estará la capacidad de representar, como en otro tiempo, el alma de España” [“Porvenir del Escorial”, Torrente Ballester, 1938: 1]

Partiendo de la crítica de un excesivo individualismo, un abusivo afán de libertad, interpretando los artistas la realidad “con absoluta independencia de cualquier norma” [en Wahnnon, 1998, 25], Giménez Caballero trata de oponer un clasicismo cristiano al romanticismo occidental, proponiendo de este modo la rehumanización del arte. Mientras que para los autores que hemos venido viendo hasta aquí, la rehumanización era una toma de posición frente a las vanguardias, ineludible por el ascenso de pueblo en las nuevas sociedades, Giménez Caballero habla de la rehumanización como vuelta a la concepción cristiana del hombre, tan diferente de aquella concepción marxista que muchos teóricos y autores de la literatura de avanzada consideran base del proceso de rehumanización. Torrente Ballester, por su parte, explicitará en su *Razón y ser de la dramática futura* este clasicismo cristiano a través de la vuelta al origen, a la tragedia, pero desde una perspectiva nueva, la cristiana⁸⁸. De lo que se trata es, según Lentzen, de hacer “una distinción entre un concepto de realidad panteísta-oriental, individualista-occidental y armónico-cristiano, y es este último el que halla su aprobación” [Lentzen, 1998, 128].

El desarrollo de esta idea principal la lleva a cabo Giménez Caballero oponiendo unos conceptos que venían siendo, a su entender, el germen de la producción artística del momento (especialmente del arte de las vanguardias, de las que él había sido años antes uno de los más fervientes defensores) a otros a partir de los cuales debía resurgir el nuevo arte, curiosamente de modo análogo a las propuestas proletarias, pero con una finalidad muy diferente. Frente a la individualidad romántica se defiende la humildad del artista ante el Misterio; frente a la forma, la importancia del tema o del fondo; y, por último y derivado de las anteriores antinomias, frente a la defensa de la belleza pura, una concepción del arte como servicio y propaganda.

⁸⁸ El concepto de rehumanización del arte es también utilizado por Torrente Ballester en un ensayo teórico posterior, como veremos más adelante. En cualquier caso, aunque no se haga referencia explícita a este concepto en el primer ensayo del escritor, creemos que es evidente que está presente a lo largo de todo el texto.

Para Giménez Caballero la esencia o naturaleza del arte es ser comunicación. El autor parte de una concepción comunicativa clásica donde el emisor debe transmitir el Misterio o la Verdad, que es el mensaje, a un determinado receptor⁸⁹. Esta propuesta dista mucho de la idea de arte como forma, defendida por la vanguardia, y del arte como expresión, de origen croceano. El arte, de este modo concebido, es revelación, tal como Torrente Ballester considerará que se debe desarrollar el conflicto entre el héroe y el Coro o Masa, a la que se revelará la acción afortunada y acertada que realiza el Héroe⁹⁰. En palabras de Giménez Caballero, “del modo como el crítico genial es el artista del arte –el que conduce al profano por el laberinto de una obra, abriéndole ventanas y perspectivas sobre esa obra-, así el artista no es más que el guía mejor que tiene la vida” [en Wahnnon, 1998, 27]. Aunque de manera diferente, el papel asignado al autor en la literatura proletaria no deja de tener una similitud con éste, ya que la agitación y la propaganda de los grupos teatrales de los que hemos hablado estaba orientada a la universalización de la revolución, mientras que Giménez Caballero no duda en ponerlos al servicio de unos valores religiosos y nacionales. Esto supone que la creación poética está condicionada por los valores a los que debe servir, y que, del mismo modo, la propia creación debe atenerse a una determinada jerarquía para prestar este servicio. Torrente Ballester diserta de manera bastante amplia acerca del valor de servicio que debe tener el nuevo teatro. Tanto los personajes como la unidad del drama deben estar regidos por esta jerarquía, que establece en los religiosos y nacionales la cima de los nuevos valores. Insistimos en la misma idea que acabamos de señalar. Si desde las posturas de izquierdas los valores que se tratan de reflejar, como el de la revolución, son diferentes, el objetivo del arte coincide en unas propuestas y otras, que no es otro sino convencer como si de una tribuna pública se tratase. Unos lo hacen a través de un lenguaje religiosamente mimetizado para lograr ahondar en el lector, hablando de revelación, mientras que los otros, dirigiéndose a un público tan diferente como es el proletariado, lo hacen con un lenguaje “rudo, potente, henchido de esencias vitales” [Falcón, 1934: 105]

⁸⁹ Al referirnos de la influencia de Poe en Torrente Ballester en estos años, hablamos del predominio de la Belleza sobre la Verdad y la Pasión. Aunque Giménez Caballero defienda una postura contraria, el ferrolano no dudará en anteponer la Belleza a cualquier otro elemento en sus obras dramáticas, como veremos en su momento.

⁹⁰ Al igual que esta idea torrentina, los nuevos postulados teatrales los explicitaremos ampliamente en el siguiente apartado.

Muy ligado a este concepto del sentido del nuevo Arte como servicio, se haya la nueva finalidad del arte, que Giménez Caballero considera que es la propaganda. La finalidad trascendente del nuevo arte será, por tanto, actuar como intermediario entre la Verdad y el Pueblo, “en el caso de Giménez Caballero una Verdad y un Bien cuyo último significado estaba en posesión del Estado y que debían ser impuestos por él” [Wahnon, 1998, 37]⁹¹. En Torrente Ballester desaparece, en cierta medida, esta dependencia de los valores en lo referente al Estado, haciendo más amplia referencia a lo religioso que a lo nacional, aunque éste no desaparece definitivamente, tanto en cuanto la idea de Imperio, que reaparece constantemente en el texto torrentino, no hace sino remarcar la idea nacionalista que está presente en todo el pensamiento falangista y, por tanto, en este texto teórico.

Para hacer posible esta propaganda a través del arte, Giménez Caballero considera que es necesaria una determinada actitud para llevarla a buen fin, que dentro del grupo falangista desde donde escribe Torrente Ballester, se viene a denominar entusiasmo. Y esta noción de entusiasmo es asimilable, dentro de los valores religiosos que son los que maneja con más asiduidad Torrente Ballester, a la noción de devoción que exige en lo referente a la trascendencia del nuevo teatro. Es este concepto de entusiasmo el que exige “ese estilo reiterativo, altisonante y patético que, a juicio de Carlyle, correspondía al temperamento heroico-profético” [Wahnon, 1998, 42]. Podemos advertir fácilmente que estas ideas de *Arte y Estado* de Giménez Caballero están reflejadas en el ensayo de Torrente Ballester, tal como veremos en el siguiente apartado, aplicándolas al nuevo teatro que ha de venir.

De modo similar, aunque alejado de lo meramente literario, naciendo ya como un “Semanario de lucha e información política”, *La Conquista del Estado* supuso desde su aparición en 1931, la primera trinchera de la Guerra Civil, resultando muy curiosa la interpretación de la figura de Unamuno en varios artículos como ideólogo del fascismo e imperialismo español⁹². La revista *Acción Española*, que del mismo modo que la

⁹¹ La semejanza con las propuestas anteriormente descrita es, en este caso tan notable que no creemos necesario redundar en ella.

⁹² “En la iniciación nuestra, en los minutos tremendos que anteceden a todo ponerse en marcha hacia algo que requiere amplio coraje, Unamuno, desde su palpar trágico, nos ha servido de animador, de lanzador. Este hombre, que imaginó una cruzada para rescatar el sepulcro de Don Quijote, lanzó a los aires hacia 1908 las páginas más vigorosas de que el espíritu universal de estos años últimos –movilizado

publicación anterior, terminaría constituyéndose en formación política, servía como catalizador de pensamientos tradicionalistas, donde la literatura estaba presente en su pequeña sección de “Lecturas”. De carácter propiamente literario, dejando aparte *El Robinson literario* de Giménez Caballero, la revista poética *Azor* de Luys Santa Marina, pese a sus comienzos indefinidos tanto literaria como ideológicamente, termina por constituirse en los albores de 1934 en una revista literaria claramente ideologizada. En el editorial del número 15-16, correspondiente a los meses de diciembre-enero de 1933-34, bajo el significativo título de “¡En pie, España!”, el editor habla de una República que “debe ser violenta, irreflexiva y valiente, que el valor, la irreflexión y la violencia son gérmenes de lo grande” [en Molina, 1990: 139], recogiendo todo el léxico y el estilo fascista que comenzaba a aflorar en estos años.

Entre estas dos tendencias más relevantes sobre el papel de la literatura en lo que terminaría constituyéndose en el bando nacional, la politización defendida por Giménez Caballero, por un lado, y el escapismo y reaccionarismo del teatro burgués, mucho más notorio en estos años que a principios de siglo, por otro, surge una tendencia no politizada pero tampoco conformista, sino renovadora, revolucionaria en el sentido que Santiago Ontañón otorgaría a este calificativo durante la Guerra Civil:

“Yo creo y he creído siempre que hacer la revolución en el teatro es imlemente hacerlo bien. En España, donde el teatro ha llegado a tomar proporciones de vergüenza nacional, aquel que inicie una escapada, por pequeña que sea, hacia lo limpio, lo digno, con un mínimo de estética y una rectitud de criterio político, será un revolucionario” [Ontañón, 1937: 224]

Si bien esa “rectitud en el criterio político” que exigía Ontañón para considerar revolucionarios no era compartida por los escritores de este bando, sí que su afán renovador, su camino “hacia lo limpio, lo digno, con un mínimo de estética” convertiría en revolucionarios a algunos de estos autores, de ideología tan divergente. No es lo político lo que les mueve, aunque su toma de posición durante la Guerra Civil no dejará lugar a dudas respecto a su ideario anticomunista y protofascista, sino ese

con bayonetas al grito imperial de predominio— ha dispuesto para expresar sus entusiasmos” [Ledesma Ramos, 1931: 1]

sentimiento de Belleza, más que de Verdad o Pasión, siguiendo las ideas de Poe que explicamos anteriormente.

Sería erróneo reducir, por tanto, todos los intentos de renovación del arte en la ideología de “derechas” al posicionamiento escapista de unos y a esta propuesta de recuperación de lo clásico de Giménez Caballero. Frente al pragmatismo de este autor, muy ligado a este proceso de politización de las artes y del que se hace eco Torrente Ballester en sus textos teóricos, surge otra crítica a la estética moderna y contemporánea de la mano de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, figuras también muy ligadas a la producción teatral de nuestro autor.

Esta nueva propuesta, que tendrá bastante más arraigo a partir del final de la guerra, opone al belicismo y antiintelectualismo de Giménez Caballero un más sólido conocimiento de la cultura. Las ideas principales de esta nueva crítica a la modernidad literaria en defensa de un clasicismo cristiano las expone de Luis Rosales en su texto “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”⁹³, donde sostiene que sólo en la poesía clásica española, humanista, es donde se puede advertir una visión pura de las cosas, tal y como éstas son en su presencia, no deformadas por la mirada culta. Este es el afán principal de este grupo, recuperar esa mirada pura que abarca más de lo meramente empírico. Tal como indica Wahnnon, “se trata, pues, de propugnar un sentido de la realidad que dé cabida a los aspectos que, por carecer de verificación empírica, no podían formar parte del realismo decimonónico y que Rosales aglutinaba bajo el epígrafe de misterio” [Wahnnon, 1998, 84]. Este <<misterio>> del que habla Rosales con el término “sentido de realidad”, se hallaría ahondando en la realidad aparential, encontrando en ella el orden que Dios ha puesto. De lo que se trata, pues, es de “revelar” a través de la poesía, como dice Rosales, aunque podemos ampliar la definición al arte en general, pudiendo considerar la postura de Torrente Ballester como aplicación de esta idea al nuevo teatro, bastante más acorde que el sentido revelación que utilizaba Giménez Caballero⁹⁴.

A pesar de las diferencias que hasta aquí se pueden hallar entre esta propuesta y la de Giménez Caballero, debemos señalar una de ellas que es básica. Para el resurgir de esta poesía clasicista, o del arte en general, era necesario, no como decía Giménez

⁹³ Este texto aparece en el número de mayo de 1936 de la revista *Cruz y Raya*.

⁹⁴ No en vano, estos dos autores serán los que realicen la introducción, bajo la tradicional forma de Loa, de su primera obra dramática editada, *El viaje del joven Tobías*.

Caballero una voluntad, unas ganas de resucitar el espíritu de El Escorial, aquel que había permitido a nuestros más grandes genios desarrollar aquellas obras que debían servir de modelos, anquilosadas en aquella piedra firme del monasterio que serviría para sustentar esas obras que debían manifestar la nueva gloria, ya que desembocaría en un formalismo poco útil, sino que debía venir acompañado, según Rosales, por una convicción, lo que conlleva una reducción en la importancia otorgada al concepto de servicio. Se trataba de recuperar el espíritu clásico y no únicamente sus formas artificiales. En definitiva, la diferencia con Giménez Caballero es que se identifica el Misterio y lo superior no con el Estado, sino con Dios⁹⁵.

Aunque la postura defendida por Torrente Ballester en su primer ensayo responde principalmente al modelo fascista propuesto por Giménez Caballero, se pueden ver claras coincidencias con las propuestas de Rosales y Vivanco, sobre todo si atendemos a sus obras dramáticas, bastante distantes de aquellas propuestas teóricas que defenderá en el mismo año de 1937 y, es necesario decirlo, muy afines a estas ideas de Rosales a las que acabamos de aludir. En cualquier caso, el autor ferrolano irá abandonando paulatinamente las ideas fascistas basadas en el modelo literario de Giménez Caballero, aunque muchas de las ideas que presenta en este primer ensayo mantienen su vigencia en sus posteriores disquisiciones acerca de la teoría teatral.

De modo análogo, escritores que resultarán férreos defensores de la República una vez iniciado el conflicto civil, como Juan Ramón Jiménez, permanecerán ajenos a este proceso de politización, incluso siendo atacados por aquellos autores de avanzada más revolucionarios. De hecho, “la lucha abierta contra la línea purista representada por Juan Ramón Jiménez se desarrolla con intensidad en este año [1933]” [Molina, 1990: 152], incurriendo en una identificación errónea los detractores del de Moguer, ya que identifican, como señalamos más arriba, la vanguardia con la poesía pura. El propio Juan Ramón Jiménez consideraba en 1933, que esta nueva generación de avanzada vuelve “pasadas tres o cuatro modas rápidas, a lo fundamental que se intento relegar en 1925-30. Parece que ya unos y otros se van cansando de la limitación de tema poético y de la técnica en sí...” [en Molina, 1990: 183], defendiendo esa poesía y arte puro,

⁹⁵ Estos dos modelos de clasicismo cristiano vendrán a confrontarse dentro de las páginas de la revista *Escorial* en la posguerra española: el entusiasmo y el clasicismo formal fascista frente a la recuperación del espíritu clásico, lo que Wahnnon agrupa bajo el epígrafe “garcilasista”, epónimo de la revista que abanderó esta toma de posición dentro del nuevo campo literario. Ahondaremos en esta dicotomía en su apartado correspondiente.

alejado de las disquisiciones y luchas políticas⁹⁶. El propio Torrente Ballester nos informa de que “cuando me pongo a escribir *El viaje*, en lo que se refiere a la expresión (que es lo malo del drama), el lenguaje, el modelo de lenguaje es Juan Ramón Jiménez [...] En aquel momento yo leo prosas de Juan Ramón en la revista *El Héroe*” [Becerra, 1990: 200-201]⁹⁷, lo que concuerda con el ya citado apoliticismo con el que caracterizamos al Torrente Ballester de estos iniciales años 30. En esta vorágine política y social, de la que la literatura no pudo salvarse, Torrente Ballester opta por aquel arte más desentendido de lo político, por revistas tan ligadas a la generación del 27 como ésta de Manuel Altolaguirre, muy vinculadas a Juan Ramón, quien declara que “llamé héroes a los que en España se dedican más o menos decididamente a disciplinas estéticas o científicas” [en Molina, 1990: 146]. Sin política, sin manifiestos, editoriales y programa definido, este tipo de revistas, donde cabe incluir *Litoral*, *Carmen*, *Índice*, *Mediodía*, *Los cuatro vientos* o *Ley*, pasan a ser simplemente literatura “para la minoría, siempre”, contra la que muchos autores de avanzada despotricaban⁹⁸, por su falta de compromiso político.

A pesar de estas tomas de posición, entre las que incluimos, como decimos, a Torrente Ballester, alejadas de la politización, predomina en estos años la progresiva mediatización del arte y de la literatura en detrimento de una valoración del arte por sí misma, como consecuencia de todo este proceso de politización que venimos estudiando. El arte ya no tiene validez por ser arte simplemente, sino que “los escritores, como los obreros, como los políticos, tienen una misión que cumplir. Su arte es su herramienta, su arma” [Garfias, 1933: 64]. Ya en los albores de la Guerra Civil, la revista *Nueva Cultura*, en su “Manifiesto Electoral” reafirmaba esta idea al considerar que “el arte, acentuando firmemente los factores positivos de avance en la marcha

⁹⁶ Años más tarde, durante la Guerra Civil, Buero Vallejo radiará uno de sus primeros textos, “La mentira del arte proletario”, donde se posiciona contra este proceso de mediatización que venimos comentando. Su fundamento es nítido: “el arte meramente repetitivo, por mucho que adopte como tema glosar realidades propias del pueblo, es un arte tan burgués, tan anquilosado, como el que recoge asuntos de la burguesía o la aristocracia, porque el tema nunca puede convertirse en criterio para dar validez al arte” [Feijoo, 2005: 226-227].

⁹⁷ Probablemente las prosas a las que se refiere el autor ferrolano sean las secciones <<Héroe español>> con las que Juan Ramón Jiménez abrió cada uno de los números de esta revista, dedicados a Altolaguirre, Rosa Chacel, Alexandre, Concha Méndez y Emilio Prados.

⁹⁸ Isidoro Enríquez Calleja, por ejemplo, en *Hoja Literaria* calificó de “señoritos del escribir” a aquellos que escribían “para la minoría, siempre” [en Molina, 1990: 185]

ascendente del pueblo y acusando los negativos, sirve al hombre y sirve a la masa aclarando sus problemas, pues ésta es su función social: servir de mediador e intérprete” [VV. AA. 1936: 188] Términos como servicio, herramienta, utilidad, uso o instrumento serán constantes en estos textos que hemos venido estudiando, mostrando cómo la literatura pierde esa autonomía que las vanguardias habían ido consignando a ésta, al menos en el campo periférico.

La obra literaria, de este modo, no es sino “un instrumento más, de trascendental importancia, sin embargo, para incidir en la transformación de unas estructuras sociales y culturales en franca decadencia” [Vilches de Frutos, 1986: 694]. Lo que inicialmente, con la literatura social, surgía como una literatura novísima en lo formal y en lo temático, se había ido convertido en el uso de la literatura con fines ya no puramente literarios, subordinando “la intención estética y ponerla al servicio de ideales ajenos a ella, políticos o sociales, avanzados o reaccionarios”, lo que suponía “colocarse en la actitud del político, y no en la del artista, frente a la obra de arte” [Ayala, 1935: 72]; esto desembocará casi de inmediato en un teatro directamente político, pero que antes habría de expresarse en un grito de rebelión contra toda una cultura y un modelo de civilización que cuestiona los hábitos temáticos y formales de la escena española, que también estaba presente en la vanguardia, pero que se diferenciaba de ella en los medios utilizados y en los finalidades otorgada a la literatura. Es una literatura de combate, anterior al conflicto civil que tardará poco en estallar, donde todo producto literario, como señala Alberti al hablar de la revista *Octubre*, “nos sirve para combatir y para expresarnos” [Alberti, 1934: 164]. Esta politización que hemos venido viendo en este apartado, por tanto, conllevaba una progresiva mediatización de la literatura, con los consecuentes peligros de crear una literatura proselitista y panfletaria, ajena a la verdadera literatura. Alicia Garcítoral ya advertía que

“no creo en un arte sectario, pero sí en un arte empapado de cuanto nos rodea, aunque de vez en cuando admitamos el paréntesis de una escapada a nuestra torre de marfil. Si la literatura no sirve para vernos mejor para espolearnos y ayudarnos a rectificar y protestar, no sirve de nada. Es, en definitiva, un arma” [1934: 174]

Max Aub explicita este error al afirmar que el teatro político “fundándose en la visión de un mundo futuro no se detiene en representar nuestra época, sino que intenta

dirigirla, haciendo visible la inminente ruina de la actual organización social” quedando “inmediatamente autorizados todos los medios para proporcionar al auditorio una visión adecuada al fin perseguido, la revolución social” [Aub, 1935: 93 y 94]. Anteponer el fin buscado a la obra literaria supone la mediatización de ésta, su pérdida de autonomía, por lo que Aub no dudó en afirmar que “el teatro que tiene tinte, cariz, tendencias, fines políticos, no es bueno” [Aub, 1933b: 59], aunque sí conserva toda su espectacularidad, tal como recoge en sus artículos periodísticos donde narra su viaje por la Rusia soviética en 1933⁹⁹. Antonio Machado, por su parte, consideraba que la política lo invadía todo, advirtiendo que, casi por primera vez en España, cultura y política estaban tan unidas en España, aunque no dudaba en aconsejar “a los artistas y a los intelectuales que se ocupasen menos de política y más de su arte o de las disciplinas que cultiven. Este consejo es difícil que sea atendido” [Machado, 1935: 69].

No es ésta, sin embargo, una preocupación trivial para los propios autores de avanzada, ya que muchos de estos autores ya advierten incluso antes de la década de los 30 de los problemas de esta mediatización. Un ejemplo de ello lo tenemos en la revista *Nueva España* que advierte las limitaciones que se impone a sí misma la creación artística al relacionarse con los movimientos políticos e ideológicos, e insiste en que “la obra literaria ha de servir al interés de su tiempo por los medios que por sí mismo le ofrezca el arte” [Fuentes, 1980: 56]. Son muchos los autores que consideran que el criterio ideológico no ofrece garantías artísticas, por lo que no todo sería válido. El maniqueísmo característico de estas obras, su sorprendente simplicidad y su pobreza temática, su carencia, en definitiva, de cualidades dramáticas, fue motivo de preocupación y de necesario sobreaviso para aquellos que se lanzaran sin más a la creación dramática obrera o popular. El realismo dialéctico, de avanzada, que estos escritores propugnaban iba más allá del proselitismo y de aquella simplificación en que muchos autores habían caído. Para Sender “no es cierto que todos los burgueses sean ridículos y caricaturescos [...] Tampoco es cierto que todos los revolucionarios sean – como se nos quiere hacer ver en el mal teatro revolucionario- aburridos moralizadores, que no cuentan con otro recurso para conmover al público que cantar *La Internacional*” [Sender, 1936: 49]. Es sólo el mal teatro revolucionario, poblado de miseria literaria y escénica, el que resulta tan insufrible “como un insulto o una calumnia” [Sender, 1936:

⁹⁹ Estos artículos aparecieron publicados entre el 18 de julio y el 26 de septiembre de 1933 en el diario *Luz*, siendo recogidos por Aznar Soler en su *Max Aub y la vanguardia teatral* [Ver bibliografía]

50], ya que el verdadero teatro político, como se indicó al comienzo de este capítulo es deudor, no sólo de la realidad de la que la literatura se deja penetrar, sino también de la tradición, tanto en cuanto ésta es, para la gran mayoría de estos autores, una literatura, y en especial un teatro, que parte y se dirige al pueblo.

El problema de la simplicidad y escasa calidad literaria de muchos de los textos surgidos bajo el paraguas de la teoría de la literatura social no es el único que se achaca a ésta, ni tampoco el más importante. Si este problema provenía especialmente de la ya mencionada escasa nómina de autores políticos o sociales, que dejaba un amplio campo para la creación de obras por aquellos intelectos menos habituados y conocedores de los procesos poéticos, incitados a la creación literaria por los primeros, la dependencia de los materiales poéticos de una determinada ideología, especialmente sangrante fue la ideología marxista a través de la literatura y el teatro soviético. Con el proceso de politización en la literatura, muy semejante al que toda Europa vive por estos años, situándose en el campo de los revolucionarios o en el de los fascistas italianos o nazis alemanes, una gran parte de nuestros escritores abrazan el marxismo como ideología revolucionaria plausible y modelizadora de toda la vida social, esquema al que no escapa ni la propia creación literaria. Julián Zugazagoitia, por ejemplo, no duda en afirmar que “desconfío de un arte marxista, no creo en su existencia; los propios escritores proletarios rusos no han sabido –hasta ahora, al menos– anunciarlo” [1930: 95]. Max Aub, en las ya citadas notas de viaje por Rusia, da una clara muestra de esta dependencia del teatro socialista respecto de la política, llevándole a afirmar que “sobra todo en el teatro, y falta ingenio e imaginación” [Aub, 1933: 82]. Para Aub, “a aquella revolución –o convicción, lo mismo da– le sobaban ya bambalinas y tramoyas, aparecía en el escenario, borradas las líneas del melodrama, las vigas recias de un armazón alzado en la plaza pública, y resonaba en aquellos oídos el rebato de la política. El teatro, a lo lejos, huía”, por lo que no duda en proclamar una máxima bien distinta a la que muchos otros autores trataban de imponer: “Desconfiemos de lo nuevo; no pidamos teatro nuevo; pidámoslo bueno. No abunda ni en Rusia, donde tanto le cuidan y miman” [Aub, 1933: 77 y 86].

Avanzados los años, este proceso de politización de la literatura se acentuó, procurando una suerte de unanimidad formal y temática en la literatura de avanzada, de clara influencia marxista, del que algunos autores no dudaron en desmarcarse. En el primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en París en 1935, el polémico comunista André Gide abogaba en su discurso “Literatura y

revolución” por la creación de una literatura enraizada en el pueblo, una literatura no como imitación, sino como información, propuesta y creación, pero siempre respetando la libertad de pensamiento y de expresión de la persona del creador, lo que suponía una dura crítica al realismo socialista, elevado a dogma por Zhdánov en la Unión Soviética, y una toma de posición frente a aquellos autores que defendían una la supeditación de su obra a la causa revolucionaria en este Congreso. Un año más tarde, André Malraux, en una conferencia dada en el Ateneo de Madrid¹⁰⁰, defendía de manera bastante similar, y frente al realismo socialista dogmatizado, la libertad del artista para escoger su propia temática.

Si este planteamiento gideano nos parece relevante no lo es tanto por la crítica a la literatura servil en que puede degenerar una mal entendida práctica literaria política, y que, de hecho, fue, en muchos casos, la realidad que tuvieron que afrontar estas propuestas, sino por la similitud con la toma de posición dentro del campo literario adoptada por Torrente Ballester en estos años. Aunque políticamente activo, ya señalamos su afiliación al Partido Galleguista y su descubrimiento de los problemas sociales con su llegada a Bueu, su actividad literaria, que reaparecerá en forma de drama en 1937, no estará sometida a un ideario político, aunque sí sus reflexiones teóricas. De esto, sin embargo, no podemos deducir su abstención política en el desarrollo de la guerra, que no existió, como veremos más adelante, ni la independencia total de su obra con respecto a su ideario político, a pesar de que no esté presente de una manera explícita. El arte no debe estar supeditado, como planteaba Gide y como Torrente Ballester aprendió de Poe, nada más que a la libertad del creador, nunca de otros ni de, únicamente, la inspiración, lo que no implica que, en momentos de conflicto, como los años de producción dramática de *El viaje del joven Tobías* o *El casamiento engañoso*, las preocupaciones, los intereses y los pensamientos del creador estén orientados hacia aspectos también políticos, sin desatender los literarios en ningún momento.

Y es que, aunque muchos autores consiguieron mantenerse alejados de este proceso de politización de las artes, con el estallido de la Guerra Civil todos se verán involucrados de una o de otra manera, en mayor o menor grado, en el conflicto, repercutiendo directamente esta circunstancia histórica en su producción literaria y periodística. Vimos anteriormente que para algunos de los teóricos de esta literatura de avanzada, el verdadero desarrollo de la misma no sería posible “mientras no nos pase

¹⁰⁰ 24 de mayo de 1936

algo grande en un modo grande también, mientras sólo tengamos traumas sordos y vagos en el cuerpo social” [Cansinos Assens, 1931: 61]¹⁰¹. Si para Manuel Altolaguirre este punto de inflexión sería la revolución de Asturias en 1934, será el estallido de la Guerra Civil, el momento que permita un desarrollo todavía mayor de esta literatura politizada, de la servidumbre literaria al momento histórico y a la ideología política defendida por cada autor. Surge la oportunidad de desarrollar una literatura política, ya que, como señala Francisco Morente en referencia a Dionisio Ridruejo, la “fortísima politización de entonces le hacía considerar que los fines que se perseguían tenían tal altura moral que la violencia para alcanzarlos podía parecer justificada” [Morente, 2006: 122]. La cruda división en dos bandos, fuertemente politizados los dos, que supuso la Guerra Civil, acentuó la mediatización de la literatura, tanto en cuanto, muchos escritores e intelectuales de ambas trincheras vivieron el conflicto como el inicio de la construcción de un nuevo mundo, que debía servirse, si era menester, de todos los medios a su alcance, y la literatura no fue menos en este aspecto. Como señalaba Ridruejo, haciendo referencia al célebre libro de André Malraux, *L’Espoir*, “esa esperanza lo llenaba todo y emboscaba, ante la subjetividad entregada de miles o millones de hombres, las figuras del asesino, del especulador y del prepotente, atentos a su cálculo” [Ridruejo, 1964: 14].

La estrategia para las dos Españas y para aquellos que las representaban fue desde el primer momento “ganar para su causa, libremente o mediante el miedo, la coacción y el terror, a cuantos escritores tenían cerca, para usarlos como voceros” [Trapiello, 2002: 10], incluso con aquellos autores distanciados de un posicionamiento político que determine su producción literaria, como en el caso de Juan Ramón, Altolaguirre o Torrente Ballester; para estos autores la Guerra Civil no supuso una oportunidad para desarrollar esa literatura social o política, más bien todo lo contrario, una circunstancia ante la que no podían permanecer impasibles, aunque su actividad literaria no fuera reflejo explícito de tal conflicto. Juan Ramón Jiménez nos dirá en su *Diario Poético* que

¹⁰¹ Frente a esta postura de Cansinos Sáenz en 1931, cabe destacar la que adoptó con el estallido de la Guerra Civil y que recoge Andrés Trapiello. Según nos cuenta, “Cansinos se encuentra el día 19 frente a Gobernación con su amigo Exposité, quien dice: <<Están armando al pueblo... es decir, al proletariado. Esto ya es la Revolución Comunista... Los republicanos estamos ya de más... Querido maestro, ¡La República ha muerto!>>. Sí, le responde Cansinos, y la literatura también, y se estrechan la mano en un gesto de pésame” [Trapiello, 2002: 129].

“desde el comienzo de esta guerra, tan mal entendida por tantos fuera y dentro, pensé que la mejor manera de ayudar a nuestra República (pueblo y Gobierno) tenía fatalmente que ser poética, es decir, en el campo de mi vocación, que consiste en descubrir y perpetuar la belleza con la luz y en lenguas españolas; no cantando el terrible hecho circunstancial de una guerra que, de haber sido justa, debió de ser rápida y olvidada, sino saltando ante propios y extraños la prolongada verdad de nuestro pueblo”
[en Trapiello, 2002: 99]

En su *Ideología* insistirá en este aspecto al afirmar que “no creo, no he creído ni creeré nunca en la poesía ni en el poeta de ocasión. La poesía (las artes interiores y exteriores) son fruto de la paz. El poeta “callará” acaso en la guerra porque otras circunstancias graves e inminentes le cojen el alma y la vida” [en Trapiello, 2002: 100]. Esta idea es bastante similar a la planteada por Alberti al hablar del teatro de urgencia, donde reconoce que “aquel que está movilizado, o cumple obligaciones ajenas a su profesión en la retaguardia, no puede entregarse ampliamente a obras que requieren un reposo, cierta tranquilidad casi imposible de encontrar en la guerra” [Alberti, 1938b: 290]. La diferencia entre ambas tomas de posición respecto al conflicto es el silencio poético de Juan Ramón en este período y la producción literaria y la instigación a la creación poética “urgente, útil, eficaz y necesaria” [Ibíd.] que realiza Alberti en estos años de conflicto. Mientras el poeta puro abandona la poesía en pos de una actividad humanitaria en la retaguardia¹⁰², el poeta en la calle, el poeta político, utiliza su poesía como arma, mientras insta a los demás a la producción en este sentido. En el lado contrario, donde Torrente Ballester, como veremos ahora, comienza a contactar con la intelectualidad falangista más progresista, que no liberal, como muchos de ellos han tratado de hacerse ver en años posteriores, esta preocupación por sus ocupaciones en la retaguardia no era obstáculo para desarrollar un proyecto literario con mayor preparación, reflexión y tiempo. Tal como señala Andrés Trapiello, “mientras a éstos [republicanos] les acucian las circunstancias desfavorables de una guerra que iban

¹⁰² Es curioso ver cómo aquel autor denostado y criticado por su “pureza” y frialdad poética, será rescatado de su torre de marfil para alborozo de todos aquellos escritores de avanzada que ven con orgullo la labor humanitaria que el de Moguer realizó junto a Zenobia Camprubí en el Madrid asediado. No pudieron, sin embargo, sacarle un verso político, un verso social.

perdiendo, aquéllos [bando nacional], mejor pagados o ricos por casa, empiezan a repartirse el botín: comen mejor, gozan de permisos frecuentes y no van al frente como no sea a arengar a la tropa a repartir papeles” [2002: 285].

No se puede afirmar, sin embargo, que estos autores permanecieran ajenos al conflicto. Quizá la postura de Juan Ramón Jiménez sea la única que pudo superar el proceso de mediatización a que se vio sometida toda obra en estos años, y, si esto fue posible, fue por el silencio a la que la sometió su autor. Todo autor que escriba, en mayor o menor medida, quedará siempre marcado por el conflicto durante estos años, ya que como escribía Max Aub “si existe algún escritor español en cuya obra no haya repercutido la guerra abominable que nos ha sido impuesta, o no es escritor o no es español. Se pudo defender en algún tiempo pasado aquel mantenerse alejado de las luchas sociales o internacionales era una posición moral altiva y en consonancia con ciertas teorías que reivindicaban muy alto el espíritu; el tiempo es otro, nuestros años son de lucha, y el que no lucha muere o está muerto son saberlo” [Aub, 1968: 217]. De modo muy similar, Juan Esterlich afirmará en la posguerra que “las guerras modernas han sido duras para el escritor. Se establecen enseguida los fuertes intelectuales. El escritor libre desaparece y aparece el propagandista” [en Morán, 1998: 398]. Así pues, la pretendida independencia de su obra *El viaje del joven Tobías* de la guerra, no puede considerarse como plena, tanto en cuanto el alineamiento del autor en uno de los bandos es, *per se*, una toma de posición dentro del campo literario politizado, ya que “todos los escritores de la generación de Aub están condicionados, en un sentido u otro, por esa común experiencia generacional” [Doménech, 1967: 36].

De este modo, se puede explicar mejor el camino que desarrolló la literatura de creación en el bando nacional, con un proceso creativo mucho más pausado, reflexivo, tranquilo y reposado, dejando la propaganda y agitación política a los artículos periodísticos que publicaron durante la Guerra Civil. Este proceso de disociación lo ha caracterizado muy acertadamente Andrés Trapiello como el “carácter un tanto esquizoide de la literatura fascista española” [2002: 72], al que Torrente Ballester no es ajeno, sino, más bien, un claro ejemplo, como veremos en el siguiente apartado. Y es que las posturas más politizadas del arte defendidas desde los posicionamientos fascistas, Giménez Caballero, principalmente con su *Arte y Estado*, no serán acogidas

con admiración y respeto, sino más bien con cierto desdén¹⁰³. Sólo algunos de sus planteamientos, más bien aquellos más generales, lugares comunes del fascismo y el nazismo (temas históricos, lenguaje clasicista y una filosofía neoplatónica que destiñe sus premisas sobre todos los aspectos creativos), serán los que sirvan como punto de partida a otros trabajos sobre el nuevo arte fascista, como será *Razón y ser de la dramática futura*, ya que el planteamiento del bando nacional respecto al arte en general y a la literatura en particular, partirán de un conservadurismo en las fórmulas y modelos, es decir, en el repertorio vigente en ese momento.

En el bando republicano, por el contrario, el proceso de politización del arte seguirá *in crescendo* durante el período bélico, siendo, en el ámbito del teatro, su máximo exponente el Teatro de Arte y Propaganda, heredero de Nueva Escena¹⁰⁴, donde la conjunción de ambos términos dan una idea del grado de politización que se fue creando en el bando republicano¹⁰⁵. La propaganda no es mera difusión sino el “compromiso político de educar a un pueblo” [Monleón, 1979: 222], pero debe aunarse con lo específico del teatro, el Arte, pero siempre “para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores” [León, 1937: 229]. La adaptación de

¹⁰³ Dionisio Ridruejo en sus *Casi unas memorias*, nos advierte que en un encuentro con Primo de Rivera antes de la Guerra Civil, y tras mostrar la admiración del segoviano por el libro *Genio de España*, el rechazo por el jefe falangista, “¿no encuentras que todo parece allí demasiado simple? Por otra parte se percibe correr por el libro una vena presuntuosa de aparecer como un Führer, lo que es algo ridículo”, le sirvió al joven falangista para tomar “buena nota de que el antiguo vanguardista Giménez Caballero no estaba ya en los altares, si es que lo había estado alguna vez” [Ridruejo, 1976: 54]

¹⁰⁴ Nueva Escena, sección teatral madrileña de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, será uno de los proyectos más relevantes del nuevo teatro en el bando republicano, presentándose el 20 de octubre de 1936 en el Teatro Español de Madrid, con las obras *La llave*, de Sender, *Al amanecer*, de Dieste, y *Los salvadores de España*, de Alberti. Su ideario será muy similar al que adoptará posteriormente el Teatro de Arte y Propaganda, ya que “la poesía civil tendrá un lugar constante en nuestros programas. Figurará en ellos siempre una pieza dramática de actualidad o que pueda ejercer saludable influjo sobre el pueblo en las presentes circunstancias, y simultáneamente iremos divulgando con el máximo decoro renovadores ejemplos de la más viva literatura dramática. Tendrá, pues, nuestro teatro el doble carácter-poesía y acción- que quiere llevar a todas sus empresas la Alianza de Intelectuales Antifascistas” [VV. AA., 1936: 2]. La similitud con Teatro de Arte y Propaganda, de poesía y acción, es notable.

¹⁰⁵ No se puede olvidar, sin embargo, que, de modo similar, en el bando nacional la Compañía Nacional o el Teatro Nacional de la Falange dependerá directamente de Dionisio Ridruejo, es decir, de la Dirección General de Propaganda.

la *Numancia* cervantina por Alberti para que fuera estrenada por este grupo, al igual que *La tragedia optimista*, de Vichnievski, que estuvo en cartel casi tres meses, del 16 de octubre al 13 de diciembre de 1937, muestran dos de las líneas principales por las que se desarrollará, en el bando republicano, el nuevo teatro revolucionario. Si la adaptación de María Teresa León de la obra rusa supuso, como afirmó en su sección de crítica teatral el periódico *La Voz*, una “exaltación de la disciplina y el heroísmo dentro de los moldes gubernamentales [...] No es sólo teoría política. También es teatro del bueno” [en Monleón, 1979: 250], la adaptación albertiana de la tragedia de Cervantes, aspiraba a conjugar lo moderno con lo antiguo, constituyéndose así como “la máxima expresión de una teoría que aspiraba a conjugar lo clásico con lo contemporáneo, los poetas del pasado con los poetas del presente, las luchas ejemplares del pueblo de otras épocas con la que entonces afrontaban las armas populares españolas, o, dicho en otros términos, Cultura y Revolución como partes inseparables del proceso histórico” [Ibíd.].

Fuera del ámbito del Teatro de Arte y Propaganda, pero auspiciado, del mismo modo, por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, surgen los grupos de las Guerrillas del Teatro y del Altavoz del Frente, que, lógicamente, se regirá por principios muy similares a los del grupo anterior. Este último grupo sigue las líneas directivas del grupo *Nosotros*, o Teatro proletario, de César e Irene Falcón, de los que ya hablamos páginas atrás, terminando por convertirse en el más típico grupo de *agit-prop* entre los que removían por los frentes republicanos, muy similar a las campañas de cultura popular llevadas a cabo por el Ejército Rojo en Rusia. Pero será a partir de diciembre de 1937, con la creación de las Guerrillas del Teatro, “que actuarán allí dondequiera que haya o pueda congregarse un auditorio” [en Marrast, 1978: 259], donde podemos encontrar el más claro ejemplo de teatro de urgencia, circunstancial y politizado en el bando republicano. En palabras de la propia María Teresa León, que estuvo muy vinculada, según su propio testimonio, a las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro:

“Fue nuestra guerra pequeña. Muchas veces he contado el arrebatado entusiasmo de aquellos días, altos y serenos, de conciencia limpia. La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos. Santiago Ontañón, Jesús García Leoz, Edmundo Barbero y yo nos encontramos

dentro de una aventura nueva. Participaríamos dentro de la epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes” [León, 1977: 42]

Este entusiasmo revolucionario, tan teatral como político y social, no bastó para desarrollar estas Guerrillas del teatro, ya que el problema del repertorio seguía son ser resuelto, aunque, como ya señalamos, estuvo presente desde comienzos de los años 30. Si, para algunos autores, el problema radicaba en la ausencia de auténticos sucesos revolucionarios que sirvieran como incentivo e inspiración para la nueva literatura de avanzada, el advenimiento de la Guerra Civil, que sirvió como acicate revolucionario para estos escritores, impidió que se desarrollara esta nueva literatura por las necesidades logísticas de una guerra que el bando republicano iba perdiendo. Rafael Alberti no duda en realizar un llamamiento, casi desesperado, para lograr la producción de “estas obritas rápidas, intensas –dramáticas, satíricas, didácticas...–, que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales” [Alberti, 1938b: 91]. Los problemas compositivos con los que se encontraban los actores en el bando republicano hizo extensible este llamamiento a otras personas, ajenas al ejercicio literario, ya que “el no profesionalismo parece que da un rapidez, una improvisación, una gracia inesperada” [Alberti, 1938: 292]. Lógicamente, este aprofesionalismo¹⁰⁶ y las necesidades de la guerra hacen que “a veces estas obrillas sean literariamente descuidadas. No importa. Tienen eficacia teatral y política. No pedimos ni más ni menos al joven teatro de urgencia” [Alberti, 1938: 293]. Las referencias a los montajes, a la estructura de las compañías teatrales nacientes y al repertorio de éstas, estarán también presentes en estas dos reflexiones, más bien normativas, albertianas acerca del teatro de urgencia. Grupos reducidos, “que no pasen nunca de quince personas”, acondicionables a actuar “al aire libre, sobre tabladillos, en salas pequeñas o grandes, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades”, ya que “no son necesarias decoraciones. Basta con que una cortina un bastidor o un mueble indique la escena”, y con un repertorio que debe ir más allá del mero teatro político, “que mezclará su repertorio de teatro clásico –pasos y entremeses, sainetes, etc. – de cantos y bailes populares”, aunque deben cuidar mucho estas agrupaciones de “no caer en las varietés”

¹⁰⁶ Bien es cierto que, del mismo modo que el *Romancero de la Guerra Civil*, surge este teatro de raíces populares y no profesionales, aunque también es necesario destacar la presencia de dramaturgos profesionales y que aportan sus producciones dramáticas para el mismo fin.

[Alberti, 1938: 293]. En realidad, concluye Alberti, “lo que es indispensable para este teatro de urgencia es hacerlo con fe, con seguridad en la razón y en la justicia de nuestra causa” [Ibíd.]. Lo político, de este modo, adquiere gran relevancia en estos grupos teatrales, ya que el autor gaditano considera imprescindible que estos grupos se conformen con dos responsables, “uno político y artístico y otro de organización” [Ibíd.]. Es fácil la extrapolación de estos responsables a la escena comercial europea, que no a la española, tornándose el responsable artístico en director de escena y el organizativo en el empresario. La salvedad en este caso se halla en la adjudicación del papel de responsable “político” a aquel mismo que es responsable artístico, identificando ambas funciones, de modo análogo al modo en que se hizo en el teatro de La Zarzuela con María Teresa León en el ya mencionado Teatro de Arte y Propaganda¹⁰⁷.

El profesionalismo de estos grupos viene determinado por un hecho al que ya hemos aludido en otras ocasiones, como es el reaccionarismo de nuestra escena, de nuestros autores, público y actores. Esta queja, que ya estaba presente en la crítica de las vanguardias al teatro comercial de su tiempo, se recrudece en estos años de guerra. Gran parte de los autores de éxito comercial defienden el levantamiento militar y ponen sus textos al servicio de la Cruzada, y los que no lo hacen en un primer momento, como el caso de Benavente, sufrirán a su vuelta a los escenarios madrileños que los críticos oficiales le traten despectivamente y aun lo citaran como el autor de *La Malquerida* en lugar de hacerlo por su nombre, y, sobre todo, tendrán que “desgañitarse con una serie de artículos que compensaran sobradamente hacia la derecha cuanto antes había dicho hacia la izquierda” [Monleón, 1979: 186]. Respecto a los actores, con escasas excepciones como la Xirgu o Manolo González, se pronuncian directa o indirectamente a favor de los sublevados, al igual que los escasos directores de escena, con la

¹⁰⁷ En el llamamiento a través del Boletín de Orientación teatral a este teatro de urgencia, Alberti explicita también esta normativa tácita al respecto: “Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectáculos el efecto de un fulminante. Nuestro Consejo Nacional acaba de crear las Guerrillas del Teatro, que en breve darán, tanto en repertorio como en interpretación, la pauta para estos grupos. Pero, a pesar de todo, insistimos, se necesitan obras. Jóvenes escritores, soldados, campesinos, obreros de los talleres y las fábricas: sin timidez, con decisión y entusiasmo, escribid y enviadnos vuestros trabajos (ya dirigidos al Consejo Nacional de Teatro, Barcelona o a su Delegación en Madrid), en la seguridad de que siempre encontrareis una acogida digna de vuestro esfuerzo, unas palabras de orientación en vuestro camino” [Alberti, 1938b: 291]

excepción de Rivas Cherif. El factor determinante de este teatro burgués, el público, tampoco adoptará una actitud favorable a este nuevo teatro social o político, por lo que éste se encontrará otro grave obstáculo en la implantación de estas nuevas direcciones teatrales. La actividad de un pequeño grupo profesional, el Grupo de Teatro Popular, fundado a principios de 1936 por actores y autores inquietos por ofrecer obras políticas y revolucionarias, y que se incorporaron a la guerra en diciembre de 1936, da muestras de la escasez de recursos de la que disponían en el bando republicano en lo que a teatro se refiere. El grito albertiano de “urge el <<teatro de urgencia>>” [Alberti, 1938b: 291], hacía referencia, por tanto, no sólo a la necesidad de realizar un teatro antifascista, sino de poder realizar un teatro ajeno a los medios burgueses que dominaban la escena comercial; urgía desarrollar, desde el Gobierno y a contracorriente de la profesión, una política teatral orientada a la formación de actores, a la creación de un repertorio revolucionario, a la organización de compañías que representaran con la debida dignidad escénica, en los frentes y en la retaguardia, un teatro a la altura de las circunstancias que la situación exigía.

Casi toda la producción teatral republicana de este período bélico, como hemos venido viendo, se verá centralizada por el denominado Consejo Central del Teatro, formado en octubre de 1937, pocos meses después de la aparición del Teatro de Arte y Propaganda, lo que termina con una etapa desorganizada y sin una clara iniciativa gubernamental, que irá encauzando las nuevas propuestas hacia realidades que permitan que el teatro deje de ser “la expresión de la demanda de un grupo social – cuya satisfacción determinaba el proceso de la economía privada– para asumir el papel de instrumento activo de la revolución cultural” [Monleón, 1979: 215]. Sin embargo, todos los esfuerzos de estos grupos, de estos autores e intelectuales de izquierdas no tendrán un efecto directo sobre la escena de las ciudades republicanas. Si bien en cada frente de batalla las Guerrillas del Teatro y el Altavoz del Frente llevaron muestras de este nuevo teatro social, en la retaguardia los teatros siguieron mostrando un repertorio dominado por “la vanidad y la rutina, los dos males clásicos de nuestro teatro, que es, frente al buen teatro del mundo, un teatro manco, ciego cojo y sordo” [Salado, 1938, 181]. Toda propuesta de renovación teatral en el bando republicano, a parte de la ya mentada escasez de autores, habría de toparse con profundas razones estructurales que no podían solucionarse de la noche a la mañana y que exigían un largo proceso para el cual una República en guerra no disponía ni de tiempo ni de recursos. En palabras de Aznar Soler,

“se evidenciaron entonces, en toda su esplendorosa miseria, los defectos estructurales del teatro español: incompetencia escénica; escasa formación cultural y conservadurismo estético e ideológico de actores y público; insensibilidad de los dramaturgos hacia el momento histórico, e insólito mercantilismo de los nuevos gestores, teóricamente revolucionarios, que al parecer seguían considerando la taquilla como suprema norma artística” [1993: 27]

Las reformas promovidas desde el bando republicano, por tanto, quedaron ahogadas en esa “banalidad de la mayor parte del teatro y de sus gente” [Monleón, 1979: 211], impidiendo que surgiera de este modo un nuevo teatro, mas social y más “teatral”, tal y como también pedían las vanguardias, que se ahogaron, del mismo modo, en la placidez del estanque del teatro comercial. El mayor logro de estas propuestas fue el saneamiento de las cuentas de los diferentes teatros de Madrid y Barcelona, dirigidos desde el levantamiento por la UGT y la CNT, respectivamente, ya que en la cartelera, como venimos argumentando, poco reflejo tuvieron todas estas propuestas renovadoras. La crisis gubernamental a comienzos de 1938, que sitúa a Negrín a la cabeza del nuevo gobierno republicano, supone el fin de las propuestas renovadoras del Teatro de Arte y Propaganda, grupo al que se le retira a concesión del teatro de La Zarzuela, mientras que a partir de julio de ese mismo año, la llegada de las tropas nacionales al Mediterráneo dividen en dos a la España republicana, limitando en gran medida la actividad de los grupos itinerantes, que quedan recluidos, muchos de ellos en Madrid.

Todas estas posturas teatralmente revolucionarias e ideologizadas en el bando republicano tuvieron, frente a lo que se ha tendido a suponer, cierto parangón en el bando contrario. Frente a las propuestas politizadas, cada vez en mayor grado, de autores como Sender, Alberti o María Teresa León, en el bando nacional surgen propuestas que recogen, con una sorprendentemente parecida retórica [Trapiello, 2002: 198], ideas similares en lo que respecta al teatro. De este modo, aunque de ideología totalmente divergente, Manuel Iribarren coincide con Sández en que “el teatro constituye nuestra arma intelectual más poderosa [...] teatro de masas nacionales y teatro de minorías selectas, dentro del pensamiento universal, para bien de España, que formará parte del bien del mundo” [Rodríguez Puértolas, 2003, 150]. Bien es cierto que ciertos términos no los utilizaría Sández, pero la idea de una renovación teatral como

medio, nunca como fin, está presente en este texto como en otros muchos pensadores del bando nacional. Así pues, Mariano Marfil, como señala Rodríguez Puértolas, considera que “tiene, por consiguiente, un especial interés que empiece a existir ahora un teatro patriótico, una literatura teatral patriótica, que sea a la vez espejo y acicate de las nobles pasiones que son el motor de la rehispanización actual” [Ibíd.]. José María Pemán reaccionará también, en defensa de un teatro que sirva para el momento presente, frente al costumbrista, aquel “teatro de señoritas que buscan novio, o matrimonios que riñen”, [en Martínez Cachero, 2000: 299], para proponer un teatro donde se pueda “ver detrás de los personajes a la Verdad y el Error, y la Virtud y la Patria, y el Diablo y Dios” [Ibíd.], en clara referencia su *Poema de la Bestia y el Ángel*, escrito un año antes. Incluso desde las altas esferas nacionales, esta sumisión del teatro a la ideología era defendida. Y es que Dionisio Ridruejo, como Jefe del Servicio de Propaganda, considera que “el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas -él que es maestro de la vida, como la Historia- para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista, al glorioso pueblo español” [Ibíd.].

Del mismo modo que en el campo teórico coinciden estas posturas con las del bando republicano, además de otras que veremos a continuación, la realidad escénica de los teatros en esta zona coincidía con la contraria en la perseverancia de aquellos espectáculos evasionistas de muy escasa calidad. La gran diferencia entre ambas realidades escénicas surgía de la ya citada “esquizofrenia” del bando nacional, cuyas creaciones artísticas, en muchos casos, no respondían a la situación histórica que se vivía en aquellos años, todo lo contrario que en el bando republicano, donde la creación de ese teatro de urgencia respondía, como ya señalamos, a la necesidad de superar aquel teatro comercial que, por su conservadurismo y reaccionarismo en algunos casos, servía como teatro casi político al otro lado de las trincheras. El teatro burgués, de este modo, es asimilado por el bando nacional en el mismo grado que es rechazado por los republicanos, es decir, por la ideología conservadora que emana de sus textos y acciones. Además, la masiva presencia de estos autores comerciales en el bando nacional supuso la pervivencia de una creación dramática continuista de lo que hemos venido llamando teatro comercial, aunque eso sí, “resultaba deleznable e incluso los autores más decorosos habían bajado de tono: los subproductos del benaventismo y del marquinismo descendían peldaños y se acomodaban a un patriotismo de ocasión o a una moralina de circunstancias” [Ridruejo, 1976: 140]. Esta cita de Ridruejo nos permite

caracterizar mejor el teatro en esta zona nacional, ya que no se trata tanto de la necesidad imperiosa de crear un teatro agitador, sino de continuar un teatro que se adapte, sacrificando casi todos los valores artísticos, los escasos que tenían en realidad, al momento histórico que se estaba viviendo. No es tanto teatro de urgencia como teatro de circunstancias. No urgía un teatro nuevo, porque el tradicional les era válido, aunque eso sí, había de ser adaptado, en las nuevas creaciones artísticas, a las circunstancias

Es esta la mayor diferencia entre la cartelera de un lado y otro de las trincheras, que por lo demás es sorprendentemente similar: la presencia de un repertorio comercial en ambos, de éxitos antiguos en el bando republicano, pero con obras nuevas en el nacional¹⁰⁸. Si en Madrid el número de espectáculos va en aumento es gracias a obras ramplonas, evasivas y sin valores estéticos aparentes que pueblan la cartelera (*La burrada padre*, *Las ligas* o *Dueña y señora*), acompañados de otras obras de autores más reconocidos como Dicenta (*Juan José*), Benavente (*Santa Rusia* o *La malquerida*), Linares Rivas, (*De pesca* o *La casa de Troya*), Casona (*Nuestra Natacha*) y, sobre todo, García Lorca (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Títeres de cachiporra* y *La zapatera prodigiosa*), junto con algunas obras de urgencia. Todo el repertorio, como ocurre en Valencia y Barcelona, aunque con la diferencia de la presencia y éxito del teatro de autores catalanes y valencianos (Guimerá, Rusiñol y Aub), responde a la concepción de un teatro de éxitos antiguos que asegurasen buenas taquillas. En el bando nacional, por el contrario, aparte de estas obras de éxito, que asimilan y no tratan de superar, al menos en la mayoría de los casos, aunque no en el concreto de Torrente Ballester, aparecen obras nuevas que responden a los mismos modelos, ideas y autores.

De este modo, un autor que estará omnipresente en la escena comercial de los años 40, Adolfo Torrado, estrenará su obra *El famoso Carballeira* la noche de Reyes de 1939, por la compañía Bassó-Navarro, y en la cual había puesto no poca ilusión el autor pues veía realizado su deseo de “arrancar de la entraña gallega un tipo popular,

¹⁰⁸ Facilitamos para mostrar esta afinidad de cartelera los datos aportados por la profesora Martínez López respecto a la cartelera en Logroño durante los años del conflicto, con los autores y el número de obras representadas: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (14), Pedro Muñoz Seca (14), Antonio Quintero (10), Carlos Arniches (9), Adolfo Torrado (5), Antonio Paso (5), Pepe Eizaga (3), José M^a Pemán (3), José Zorrilla (3), Pilar Millán Astray (2), Jacinto Benavente (2), Gregorio Martínez Sierra (2), José Echegaray (1), Miguel de Cervantes (1), Calderón de la Barca (1), Eduardo Marquina (1), Juan Ruiz de Alarcón (1).

mariñeiro, [...] en un ambiente elegante, aristocrático, de pazo antiguo” [Martínez Cachero, 2000: 314]. Un año antes, se estrenará, esta vez por la compañía Gascó-Granada, su obra *Un beso en la madrugada*. En esta misma línea melodramática y cómica escribe el periodista José Simón Valdivieso *La Chinorri*, obra típicamente madrileñista. Autores consagrados, como los hermanos Álvarez Quintero, consiguen estrenar una obra de origen becqueriano, *La venta de los gatos*, escrita en 1936, pero postergado su estreno por el estallido de la guerra. La muerte de Serafín y la presencia de Joaquín en el Madrid republicano hizo imposible la presencia de ninguno de los dos en el estreno de esta obra costumbrista en el teatro San Fernando de Sevilla por la compañía de Carmen Díaz. De menor relevancia su autor, pero muy en consonancia con la línea comercial de nuestro teatro antes de la Guerra Civil, cabe destacar *Mi hermana Concha*, de Antonio Quintero, obra donde las situaciones divertidas y los diálogos ocurrentes recuerdan al mejor Arniches. Otros dos autores que desarrollaron un teatro evasivo o, al menos, ajeno al conflicto bélico, fueron Agustín de Foxá, con su fantasía china *Cui-Ping-Sing*, estrenada en San Sebastián en diciembre de 1938, y Juan Ignacio Luca de Tena, que con *Yo soy Brandel*, continúa su exitosa obra de referencias pirandellianas, estrenada en 1935, *¿Quién soy yo?*.

Algunos de estos autores, como los hermanos Álvarez Quintero o Adolfo Torrado, compartirán cartelera tanto en el bando nacional como en el republicano, autores como Pemán o Marquina quedan vetados en el bando contrario por su marcada afiliación nacional. En el bando del levantamiento, sin embargo, no sólo se reponen sus obras, sino que son recibidas entre vítores y aplausos sus nuevas creaciones, propias del repertorio comercial, pero adecuadas al momento histórico que se vivía¹⁰⁹. Se trataba, en este caso, por tanto, de la continuidad de un repertorio asentado durante años, aunque acondicionado en cierta medida a las nuevas circunstancias, pero esencialmente siendo el mismo, característica de la que carecía el teatro republicano, asentado en unas teorías, apuntadas más arriba, que adolecían de un repertorio acorde con las exigencias impuestas. Para César Oliva [1989: 43-64], las líneas dramáticas fundamentales de este teatro de guerra son cinco, de las cuales, cuatro de ellas, la sainetesca, la comedia burguesa, el drama testimonial y el teatro de urgencia son, en el bando nacional y para

¹⁰⁹ Otro de los autores más representados en el bando nacional, y vetado en el bando contrario, fue Pedro Muñoz Seca, más que por el valor de su obra o por el reconocimiento del público, por el nuevo papel que se otorgó al dramaturgo al ser fusilado al inicio de la contienda civil por el bando republicano.

las nuevas obras, meras adaptaciones del repertorio comercial a la circunstancia bélica. Se trataba, en definitiva, de utilizar los moldes del teatro burgués español pero ahora orientado a satisfacer la demanda de un público que buscaba “una obra optimista y alentadora para el momento bélico que España vivía” [Oliva, 1949: 49]¹¹⁰. La última línea dramática que se desarrolla en estos años de conflicto, según el profesor Oliva, sería la de la comedia poética, “primera forma renovada de la década de los 30”, estando “enmarcada bajo una definida influencia vanguardista” [Oliva, 1989: 55], en la que se incluiría, a parte de Alberti, Altolaguirre y Miguel Hernández, Gonzalo Torrente Ballester, presentando un teatro alejado de lo meramente comercial.

Ejemplos de esta adecuación del repertorio comercial a las necesidades propagandísticas del momento son las obras de José Gómez Sánchez-Reina *Cruz y Espada*, “romance patriótico en cinco retablos”, estrenada en Granada el 20 de diciembre de 1937, *Los que no tienen razón*, de Joaquín Pérez Madrigal, obra de clara intención política en dos actos, el primero el 17 de julio de 1936 y el segundo “la dominación marxista en 1937”, escrita durante la guerra pero publicada en abril de 1939, o *España Inmortal*, de Sotero Otero del Pozo, comedia dramática en tres actos, en verso, estrenada el 12 de noviembre de 1936 por la compañía de Carmen Díaz en Palencia. Un año más tarde se estrena en Palma de Mallorca, por la compañía de Catina-Estelrich, *El hombre que recuperó su alma*, comedia dramática en tres actos, donde la religión servirá a su protagonista, Enrique Ors, como catarsis, aleccionando a un republicano arrepentido a alinearse junto a los nacionales. Como ocurre en casi todas estas obras “las asociaciones y generalizaciones son toscas, abusivas y ridículas, siempre maniqueas” [Pérez Rasilla, 2003: 164]. En Valladolid se estrenó, el 17 de diciembre de 1936, un curioso melodrama titulado *¡Viva España!*, “cuadro dramático en verso dedicado al glorioso ejército español y milicias”. Otra muestra de estos sainetes bélicos será *El compañero Pérez*, de Rafael López de Haro, donde lo cómico tiene

¹¹⁰ El profesor Pérez Rasilla aporta otra posible clasificación del teatro en el bando nacional durante el conflicto, atendiendo esta vez a las diferentes imágenes que se creaban de la guerra civil, desde aquella que resaltaba “el terror rojo” hasta la que la destilaba ciertos tintes humorísticos, pasando por el teatro histórico, las obras de carácter melodramático y aquellas que buscaban una mayor distanciación y reflexión respecto al conflicto, entre las que incluye la obra de Torrente Ballester *El viaje del joven Tobías*. Sin desmerecer esta clasificación, creemos que para conocer mejor la toma de posición que supuso la primera obra torrentina editada resulta más efectivo situar estas diferentes perspectivas de la guerra en base a los modelos genéricos de los que se sirvieron.

cabida y uso para ridiculizar al enemigo republicano o *El miliciano Pomperosa*, “comedia asainetada, casi histórica, de la época del Santander rojo”, de Manuel Sánchez Arjona y Roberto Leal, estrenada en el teatro Bretón de Logroño el 8 de enero de 1938, por la compañía de Carmen Díaz¹¹¹. La obra *Pilar España*, de Alfonso Manjares, estrenada el 13 de agosto de 1937 en el Teatro Moderno de Logroño, nos permite, a través de la crítica del espectáculo, profundizar algo más acerca de la teatralidad de estas obras:

“El propósito de la obra cumplió en algunos momentos de la misma y su ambiente patriótico nos dispensa de aplicarle en el juicio un patrón escrupuloso. Cumple la comedia a la finalidad y no importa demasiado, atendida la general intención, que sólo el primer acto sea verdaderamente teatral. Nos hacemos cargo de las dificultades que ofrece dar emoción escénica a lo que ofrece en sí la máxima emoción y, por esto, nos limitamos a sumarnos a los aplausos que el nutridísimo público tributó ayer al autor al final de los tres actos” [en Martínez López, 2007: 114]

Una obra realmente significativa, tanto por el reconocimiento del autor en el bando nacional, como por su relación con la producción teatral de Torrente Ballester, será Joaquín Calvo Sotelo, que estrenará a comienzos de 1939 en San Sebastián *La vida inmóvil*, que marca, según el propio autor, “su peculiar manera de entender y construir el teatro” [en Martínez Cachero, 2000: 309]. Esta obra, como la narrativa de Wenceslao Fernández Flórez *Una isla en el Mar Rojo*, coincidirá temáticamente con *República Barataria*, de Torrente Ballester, ya que refleja la vida de los refugiados en una embajada durante la Guerra Civil. Por último, destacar la obra de Mariano Tomás *Garcilaso de la Vega*, donde, con la envoltura de un asunto histórico, las vicisitudes de un caballero español de la época de Carlos V, poeta ilustre además, se aprovecha para establecer “exaltaciones y paralelismos respecto a la realidad española de aquellos días” [Martínez Cachero, 2000: 314].

¹¹¹ Todos estos sainetes políticos guardan cierta relación con lo que Núñez de Arenas denominó <<Sainete de propaganda católica>>, del tipo de *Teresa de Jesús* de Marquina, *Santa Teresita del Niño Jesús* de Vicente Mena o el resonante *El divino impaciente* de Pemán.

Pero si un autor es ejemplificador de esta adaptación del teatro comercial a las nuevas circunstancias, es claramente José María Pemán. Su obra *Almoneda* quedará dedicada “a todos los buenos españoles que pelearon heroicamente en los campos de batalla por detener la almoneda de un mundo y una civilización” [en Martínez Cachero, 2000: 311]. Otra de sus obras de guerra, *De ellos es el mundo*, nos presenta las perspectivas más claramente pemanianas, tal como indica Carlos Serrano, “hechas de heroísmos virtuosos y simbolismos cristianos pintado en unas tonalidades en las que suele dominar lo patético y sentimental, cuando no ya lo francamente grandilocuente” [Serrano, 1992: 395]. A esta obra antepuso el autor gaditano un monólogo, a petición de la actriz que la había de representar, Carmen Díaz, “ajustado a las circunstancias bélicas de España para recitarlo antes de la comedia” [en Oliva, 1989: 49], de donde surge *Ha habido un robo en el teatro*, uniendo lo religioso y lo bélico y remarcando la protección de Jesús para los soldados nacionales. La crítica aparecida en el diario *La Rioja*, el 20 de diciembre de 1938, tras la presentación de la obra por la compañía de Carmen Díaz en el Teatro Bretón, deja bien clara la funcionalidad de esta obra de circunstancias:

“No es nada sencillo que en una función teatral de circunstancia quede reflejada la emoción de la realidad. La hay en «De ellos es el mundo» y éste es el mayor elogio que cabe hacer de la producción. Literariamente la «película» no permite reproche alguno. La prosa es excelente. Sus versos romanceados acreditan al poeta de «El Divino Impaciente». La exaltación de la Patria y de la generosidad de la Juventud está lograda con cálidos acentos. Nada pues tiene de sorprendente que el auditorio se sintiera sacudido emotivamente y expresara con calurosísimos aplausos su estado espiritual” [en Martínez López, 2007: 114].

En definitiva, ambas obras pemanianas no dejan de ser, como venimos reflejando con el ejemplo de las últimas obras citadas, “más que la adaptación de las circunstancias bélicas de un fondo ideológico que sustenta, en realidad, las demás obras del mismo autor” [Serrano, 1992: 396].

Las coincidencias entre las acciones teatrales de un bando y otro van más allá de la ambivalencia, en muchos casos, de unas carteleras y otras. La presencia del teatro de urgencia, así como de aquellas compañías encargadas de llevarlo a cabo, allá donde fuera necesario, es coincidente en ambos bandos, si bien es verdad, que el compromiso

de los republicanos con este teatro político adquirió proporciones mucho más notables y, en algunos casos, como Alberti o *La tragedia optimista* de Vichnievski, niveles de calidad muy superiores a los del bando nacional. Frente al Altavoz del Frente, las Guerrillas del teatro o el Teatro de Guerra, en Zaragoza, en 1937, se conforma la Comedia de las CONS (Central Obrera Nacional Sindicalista), compañía itinerante que reproduciría en el bando nacional las acciones de los grupos anteriormente citados, pero con resultados bastante más pobres, como pueda ser botón de muestra la puesta en escena durante 1937, en Zaragoza, de la obra *La Dolores*. Algo similar se podría decir de las representaciones del T.E.U. de las diferentes ciudades, aunque desarrollaron sus acciones quizás más en la retaguardia que en la vanguardia, principalmente con un teatro áureo¹¹². Fin idéntico tenía el grupo ambulante de Huelva *La Tarumba*, que superó la frontera provincial desarrollando su actividad también en Sevilla. De esta compañía itinerante afirmó uno de los componentes de *La Barraca* que este grupo “fue quien, realmente, recogió la antorcha todavía humeante de *La Barraca*” [Saénz de la Calzada, 1998: 61]. El mismo fin poseía el Teatro Ambulante de Campaña, que contaba con las actrices María Paz Molinero y Mercedes Vecino y con el actor Antonio Garisa, representando obras como *Los caballeros* de Quintero y Guillen o *Wu-Li-Chang*, de Vernon y Owen, en una adaptación de Federico Reparaz (Logroño, agosto de 1937). En el “Breviario de T.A.C.” se recoge la finalidad de esta compañía itinerante:

“El T.A.C. merece tu apoyo por su doble finalidad. Es distracción para los combatientes y embajada de la retaguardia enviada a sus sufridos defensores. El soldado ante el enemigo, es un hombre que ofrece su vida a la Patria. El soldado, ante el tinglado del T.A.C., se convierte en niño que ríe y disfruta con toda ingenuidad de su espíritu noble y abnegado. España paseó por el mundo durante siglos las muestras de su Arte único y personalísimo. Le faltaba llevarlo a los campos de batalla... Y nació el T.A.C.” [en Martínez López, 2007: 126]

¹¹² El T.E.U. de Sevilla, uno de los más activos durante el conflicto, representó, entre otros, el entremés cervantino *El juez de los divorcios* (23 de abril de 1938) o el auto sacramental *La cena del rey Baltasar* de Calderón (junio y septiembre, 1938). Junto a obras de nuestro Siglo de Oro, esta formación ofrecerá otras de signo político, como puede ser *El falangista caído*, de un anónimo jesuita madrileño [Martínez, Cachero, 2000: 302-303].

La nota predominante de lo que se puede llamar teatro de urgencia nacional, que no fue tal, como hemos indicado, sino más bien un teatro de circunstancias, fue un patriotismo exacerbado y un maniqueísmo clarividente, enmarcado siempre, como ocurrió en el bando contrario por un carácter militante y determinado por las circunstancias de la propaganda del momento, pero basándose en aquellos elementos de un repertorio que ya estaba caduco antes del conflicto civil. Escasos y, desde luego, de menor calidad, son los ejemplos de estas obras de urgencia, de este teatro de combate o abiertamente militante en el bando nacional si los comparamos con algunas obras del enemigo. Salvo los romances dialogados de Rafael Duyos, el “Diálogo heroico” *Unificación*, de Jacinto Miquelarena, escrito en 1938, en torno, a la unión decretada poco antes de carlistas y falangistas bajo las órdenes del General Franco, de tono exaltado y directamente político, *Apoteosis de España*, “cuadro plástico de intensa vibración política”, de Filiberto Díaz Pardo, o la “invectiva deliberadamente desmedida contra el enemigo” [Martínez Cachero, 2000: 317] de Pérez Madrigal, no se puede hablar de un teatro de urgencia, propiamente hablando en este bando.

Esta mediatización de la literatura, en definitiva, no implicó en el bando nacional la necesidad de un teatro de urgencia tal como se planteaba en el republicano, tanto por el amplio repertorio del que se podían servir los nacionales, como la mayor tranquilidad en la composición de la gozaban los adeptos al levantamiento. Aunque ya no se trataba únicamente, como señalaba Pemán, de representar “lo meramente anecdótico y patriótico [...] sino que ha de buscarse la expresión de aquello que, por ser lo más universal y duradero, es lo más dramático de este movimiento y de esta hora” [en Martínez Cachero, 2000: 299], la concepción que se tenía del teatro no era solamente tradicional, sino hasta reaccionaria, inmovilista y acrítica. En palabras de Pérez Rasilla, “su veneración por las estructuras jerárquicas y piramidales de la sociedad nunca se ponen en cuestión, como tampoco la posibilidad de evolucionar o alterar cualquier hábito social” [Pérez Rasilla, 2003: 161]. De hecho, las compañías profesionales que siguieron representando en los territorios ganados por los nacionales, que, tal como señaló Ontañón¹¹³, eran la mayoría, constituyeron un repertorio poco renovador, y hasta

¹¹³ “salvo contadísimas excepciones, los artistas españoles de categoría nos han resultado fascistas, cosa que tampoco es de extrañar, puesto que el teatro que ellos amaban y nos hacían padecer iba muy en consonancia con la estulticia y el analfabetismo de los traidores. Necesitaban sus Pemanes, sus Torrados, sus Guillenes, y... claro, han ido en su busca. Es lo único inteligente que han hecho en su vida, y se lo agradecemos en el alma” [Ontañón, 1937: 225]

casi reaccionario, aunque, eso sí, con obras nuevas escritas por los autores de siempre y algunos advenedizos. Es el caso, por ejemplo de la Compañía de Carmen Díaz, que repone en Sevilla (27 de marzo) *Cuando las Cortes de Cádiz*, del, en estos años, omnipresente autor gaditano José María Pemán. El 9 de Abril, en el mismo coliseo sevillano de San Fernando estrena, del mismo autor, *Almoneda*, obra que ejemplifica certeramente ese nuevo teatro nacional basado en un repertorio continuista pero adaptado a las necesidades del momento. Otra compañía con un repertorio basado, principalmente en un teatro comercial será la de Concha Catalá, quien repondrá en el teatro San Fernando de la capital andaluza *Pepa la trueno*, de José de Lucio, así como *Dueña y señora*, de Navarro y Torrado, que, paradójicamente, será repuesta ese mismo año, 1937, en el Madrid republicano. Incluso se retomará por una de estas compañías, la de María Basso y Nicolás Navarro, la ritual representación, con motivo del día de difuntos, del *Tenorio*, otra vez en San Fernando.

Pero será la Compañía de Tina Gascó y Fernando Granada la más activa de las compañías privadas en estos años bélicos dentro de la zona nacional. Sus representaciones en La Coruña, San Sebastián, Segovia, Bilbao, Burgos y Sevilla de obras como *La venganza de don Mendo*, *¿Quién soy yo?*, de Juan Ignacio Luca de Tena o la histórica obra de los muy jóvenes autores José Vicente Puente y Jesús María de Arozamena, *Mari-Dolor*, ambientada en las guerras carlistas entre 1835 y 1875. Una última compañía relevante dentro de esta zona será la del antiguo coliseo madrileño del Infanta Isabel, recompuesta tras el estallido del conflicto por el empresario Arturo Serrano, llegando a estrenar a comienzos de 1939 en el teatro Principal de San Sebastián, *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás.

El itinerante trabajo de estas compañías sirve como botón de muestra tanto del avance de la zona nacional durante el conflicto, como del repertorio tanto evasivo como patriótico, pero siempre respondiendo al repertorio comercial y continuista, que poblaba los escenarios de esta zona. No se debe entender, sin embargo, que este teatro fuera igual al anterior de la guerra, ya que el conflicto había depauperado las condiciones de cualquier representación, tal como nos señala Ridruejo, en referencia a la compañía Gascó-Granada: “la había visto yo representar en Segovia, con pobres decorados, una pieza alegórica de una cursilería escalofriante” [Ridruejo, 1976: 140]. Pero esta crítica del Director General de Propaganda, responsable último del teatro en el bando nacional, no puede entenderse si se reduce a las lógicas deficiencias técnicas que las diferentes compañías habían de asumir en estos años. Los propósitos de Ridruejo con respecto al

teatro era bastante mayores de lo que hasta ese momento, 1937, se venía haciendo en sus escenarios:

“En el teatro –otro ejemplo – no aspiraba sólo a crear unas compañías oficiales ni a controlar las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes y normativas –algo como la Comédie Française– y a promover centros experimentales, unidades de extensión popular, trashumantes o fijas, y a intervenir en la propia Sociedad de Autores, organizando otras paralelas de actores, decoradores, etc. En alguna manera me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país y ello podía valer, claro está, para el cine, las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente” [Ridruejo, 1976: 130]

Las ideas de este párrafo podrían perfectamente traspapelarse entre los del Consejo Central del Teatro sin desentonar en demasía, salvo por el último párrafo, donde remarca la adecuación de tal proyecto al ideario falangista. El plan totalitario para organizar el nuevo teatro del bando nacional responde a intereses compartidos, por sorprendente que a algunos les pueda parecer, con los comunistas y cenetistas del bando republicano, superando tanto la chabacanería del teatro comercial, la falta de preparación y de medios de los diferentes componentes del teatro español y, también, el mero “adoctrinamiento directo por textos o imágenes o la organización de actos públicos”, que no dejaba de ser “algo circunstancial y subalterno” [Ibíd.]. La diferencia radica, obviamente, en la orientación ideológica o política que se da a este dirigismo cultural, ya que, en ambos casos, el objetivo final no era sólo ganar la guerra “sino también avanzar hacia la construcción de un Estado totalitario y nacionalsindicalista [en el caso de los falangistas] que contase con el respaldo de las masas una vez la guerra hubiera concluido” [Morente, 2006: 164]. Todo este dirigismo cultural, que se plasmará en la creación de una Compañía de Teatro Nacional de la Falange, dirigida por Luis Escobar, nacerá, por tanto, orientado a superar las deficiencias de nuestro teatro, dejando a su disposición todos los medios disponibles, por muy escasos que fueran¹¹⁴. Las deficiencias estructurales provocadas por una guerra, así como las propias de un

¹¹⁴ “Lo malo –o lo bueno– era que quedaba muy por encima de los recursos disponibles y de mi propia autoridad. Y que, en rigor, no era, lo que se me pedía” [Ridruejo, 1976: 130].

teatro anclado en una tradición totalmente inmovilista, obligaban a acudir, en primera instancia, a los clásicos¹¹⁵, puesto que lo que más urgía, antes incluso que la definitiva organización de la compañía, era hacerlo andar “de modo diferente a como lo hacían las compañías comerciales que entonces, además, estaban a un nivel muy pobre” [Ridruejo, 1976: 178].

Esta vuelta a los clásicos no supone *per se* un reaccionarismo ideológico, tal como vimos tanto en los vanguardistas como en los escritores de avanzada, quienes recurren al teatro clásico tanto en su representación como en sus influencias más directas. Robert Marrast diferencia tres tipos de acercamiento al teatro clásico durante la Guerra Civil: “por un montaje que ponga en evidencia los problemas que plantea, haciendo que el espectador tenga conciencia de que son homólogos o idénticos al contexto social o político en el que se desenvuelve [*Fuenteovejuna*, *Peribáñez* o *El alcalde de Zalamea*]; utilizando el punto de partida inicial y el borrador de la obra original y sustituyendo los personajes por tipos contemporáneos [*Nuevo retablo de las Maravillas* de Rafael Dieste]; por una adaptación más o menos abierta del diálogo (lo que presupone la modernización de la lengua empleada), introduciendo referencias explícitas a situación actual [Rafael Alberti en su <<adaptación y versión actualizada>> de la *Numancia* de Cervantes]” [Marrast, 1978: 217-218]. En cualquier caso, la utilización ideológica y política del teatro clásico queda patente en cualquiera de los tres modos de adaptación, ya que es la presencia del pueblo, frente al público burgués reaccionario, la que marca su principal validez en estos momentos.

En el bando nacional, del mismo modo, podemos diferenciar un acercamiento al pasado histórico, imperial, católico y hasta carlista, de España desde diferentes perspectivas, no sólo como recuperación de repertorio artístico, que fue, por lo general bastante deficiente, y esto en los casos en los que fue retomado, sino desde un punto de vista ideológico, esta vez totalmente divergente. Serán muchas las obras teatrales del bando nacional que comienzan a buscar en nuestro pasado la base de este teatro nacional de circunstancias, como “mito con el que pueda entroncarse la causa sublevada de la guerra civil” [Pérez Rasilla, 2003: 166]. El propio Torrente Ballester condenará la

¹¹⁵ Tras la caída de Barcelona, la Compañía Nacional de Teatro de la Falange, presentará su primer espectáculo teatral en la capital catalana, el viernes 24 de febrero de 1939, con el siguiente repertorio: *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, *Los dos habladores*, de Miguel de Cervantes, *Las bodas de España*, auto sacramental anónimo del siglo XVI, *Segundo pliego de Romances*, *Canciones y bailes populares* y *La vida es sueño*.

dirección que esta admiración por el pasado imperial había tomado durante la guerra en las publicaciones periódicas, al afirmar que “la costumbre de mirar atrás, exacerbada en estos días, vicia en absoluto la épica periodística contemporánea, aún la mejor intencionada” [“Invitación al silencio”, Torrente Ballester, 1938: 27]. *Más leal que galante*, “drama carlista”, como lo subtitulan sus autores Pérez de Olaguer y Torralba de Damas, repuesta por la compañía de Carmen Díaz en Palencia, en enero de 1937¹¹⁶, puede ser un claro ejemplo, aunque más desconocido que otros de este tipo de teatro, ya que está ambientada en la última guerra carlista. Otra obra con referente histórico claro, y del mismo modo, carlista, es la ya citada *Mari-Dolor*, que sitúan las guerras carlistas como precedente de la Guerra Civil, recogiendo en el encabezamiento de la obra publicada las ultramontanas palabras de Franco: “La mayor fatiga para restaurar aquel momento genial de España, se dio en el siglo pasado con las guerras civiles, cuya explicación la vemos hoy en la lucha por la España ideal y representada entonces por los carlistas, contra la España bastarda, afrancesada y europeizante de los liberales” [en Pérez Rasilla, 2003: 166].

Eduardo Marquina, “un poeta de antaño recuperado por el fascismo” [Rodríguez Puértolas, 1980: 885] contribuirá desde Buenos Aires a este teatro histórico con su exitoso teatro poético. Si bien *La Santa Hermandad* se estrenará en España acabado el conflicto, el estreno original tendrá lugar en el propio Buenos Aires. Del mismo año es la obra *Por el amor de España*, donde el autor retoma la temática histórica reincidiendo en las circunstancias bélicas por las que pasaba España. Dentro del grupo falangista dirigido por Ridruejo, en el que se enmarcará Torrente Ballester durante la Guerra Civil y en la primera posguerra, encontramos otro claro ejemplo de la recurrencia de lo histórico en la temática teatral de este bando durante el conflicto. Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco escriben *La mejor reina de España*, “figuración dramática en verso y prosa”, obra cuyo título deja poco que apostillar.

¹¹⁶ Esta obra, según señala Martínez Cachero, “, cuya acción ocurre «en un pueblecito de la montaña navarra, durante la última guerra carlista», data de antes de 1936, estrenado en Barcelona el 5-V-1935 pero ahora, a favor de los acontecimientos, tuvo éxito más extenso y también lo llevaba la compañía Gascó-Granada” [2000: 305]. Otra obra carlista muy característica de estos años de guerra, pero escrita dos años antes de estallar el conflicto, será *Cruzados*, de Jaime de Burgo. Esto no viene sino a refrendar dos ideas que venimos señalando en estas páginas: el continuismo de gran parte del teatro en el bando de los nacionales y, por otra parte, el grado de politización alcanzado en la literatura española antes incluso de la Guerra Civil.

Pero, del mismo modo que cuando hablamos de la adecuación de los géneros comerciales a las nuevas circunstancias, la figura de Pemán vuelve a emerger como clave dentro de este teatro bélico como paradigma, esta vez con su obra *La Santa Virreina*. Esta obra es un canto a la España colonizadora, pero es su dependencia de las obras del Siglo de Oro la que la encarama al puesto más alto del reaccionarismo formal, temático e ideológico dentro del teatro histórico. En palabras de Carlos Serrano “*La Santa Virreina* parece escrita con manual de teatro clásico a la vista, hasta tal punto que alguna escena accesoria, destinada a dar colorido más que a hacer avanzar la intriga principal, parece situarse en un curioso punto reintersección entre la herencia de *Fuenteovejuna* y la de *El Alcalde de Zalamea*” [1992: 399], mezclando una pesada versificación “seudosiglodeoresca” con el valor otorgado a esa “especie de grandeza pasada, de la que es ilustración mitificada la historia de la condesa de Chinchón y de todos los demás hidalgos extremeños que pueblan directa o indirectamente este teatro” [Ibíd.]. Si bien Pemán se ufana de haber contribuido a la renovación del teatro español, “no hacia atrás, retornando a lo más esquemático y balbuciente, sino hacia delante, continuando en crecimiento la línea henchida, plural y exuberante del teatro occidental y cristiano”, según él mismo escribe en el prólogo al *Poema de la Bestia y el Ángel*, no podemos obviar el hecho de que su lucha formal es, en realidad, contra el teatro vanguardista y su demanda de “reteatralizar el teatro”, mientras que la lucha temática se dirige contra aquellos autores que degeneran el teatro con temas ajenos o poco respetuosos no sólo con la tradición, sino con el verdadero ser de España. Es, por tanto, este teatro y, en concreto, esta obra pemaniana, un explicitación de aquellos criterios ideológico-estéticos, que estaban destinados a orientar el nuevo teatro de la España nacional, y que estarían regidos por un “retorno escrupuloso a un modelo paseísta que bien puede calificarse entonces de “imperial-catolicismo”” [Serrano, 1992: 400].

La recuperación por este teatro nacional del teatro clásico es, necesariamente, una relectura y un uso muy segmentado de la tradición teatral española. No se trataba de buscar en las raíces de nuestro teatro las bases para regenerar el moderno sino, más bien, la de utilizar el contexto histórico y político de este teatro, con la incorporación anacrónica de ciertos elementos del repertorio, como puede ser una ininteligible versificación, para justificar el levantamiento nacional, defendiendo esa esencia de la verdadera España. No se trataba de regenerar el teatro, sino de retornar al verdadero espíritu de la Patria, al Imperio y a la catolicidad, y las formas de teatro clásico, cuando

se retomaron en este teatro histórico, se presentaron en aquellas formas adecuadas para representar el fin perseguido. José Luis López Aranguren definirá en plena guerra el propósito final del arte de la nueva España, que no es sino “determinar exactamente, no a base de generalidades, cuál es el auténtico espíritu español” [López Aranguren, 1937]. No importaba tanto el teatro, sino la función que éste, como propaganda, podía hacer para los fines perseguidos, no sólo durante la guerra, sino también en la implantación de un nuevo régimen orientado hacia esa pretendida grandeza histórica del pasado.

La diferencia entre la recuperación del teatro clásico por uno y otro bando se puede comprobar a través de estos dos textos contrapuestos. Mientras Lorca afirmaba que

“nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos ocultos; y tener estas prodigiosas voces poéticas encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estiano duro de las estrellas” [en Saénz de la Calzada, 1998: 170]

Valentín Moragas Roger señalaba, el 4 de marzo de 1939, en *El Noticiero Universal* que

“Es necesario que se conozcan nuestros valores clásicos y característicos que son las mejores fuentes para colmar las emociones artísticas de la Raza y los que tienen que dibujar y afirmar nuestra personalidad futura”
[en Gallén, 1985: 41]

De este modo, se confirmaba, casi desde el primer instante, el fracaso probable de todo intento de lo que hubiese podido ser una eventual estética fascista que hubiese buscado recuperar para sus propios fines la herencia innovadora y modernista de las vanguardias de preguerra y de la tradición desde otro punto de vista. No fue, sin embargo, yermo el campo renovador nacional, incluso a lo que la recuperación de

nuestro teatro clásico se refiere. Pemán no fue santo de la devoción de Ridruejo¹¹⁷, quien incluso en sus memorias citará, con cierto tono de mofa, algún pasaje de su obra¹¹⁸, y la concepción que del teatro clásico y de la función que se le debía asignar en esta nueva época distaba mucho de un pensamiento a otro. Fue idea de Ridruejo la de que la Compañía Nacional de Teatro retomara las representaciones de los autos sacramentales, esta vez, tomando las portadas catedralicias como escenario. Tales espectáculos, que comenzaron el 25 de junio de 1938 con *El Hospital de los locos*, de Valdivieso, al que seguiría *La cena del rey Baltasar*, de Calderón, debieron ser grandiosos, representados por primera vez “en la fachada occidental de la catedral de Segovia, que abre su trile puerta y dispara su torre frente a un espacio cerrado que llaman, por definición, <<el enlosado>>” [Ridruejo, 1976: 178]. Pese al escaso decorado, que “se limitó a una tarima de poca área y a una reja simulada. Lo demás lo daba la catedral de sobra” [Ibíd.], la impresión para este público debió ser muy notoria por la participación del propio Cabildo en la representación. El momento cumbre de la Consagración vino adecorado por la integración del escenario en la propia obra, “abiertas las puertas, canónigos, beneficiados clérigos simples, pertigueros y monaguillos avanzaron desde el nivel del trascoro con las capas pluviales y las dalmáticas más fastuosas y los roquetes de encaje más aéreo, portando las cruces de procesión más espléndidas del tesoro catedralicio” [Ridruejo, 1976: 179]¹¹⁹. La teatralidad de estas representaciones es uno de los escasos ejemplos dentro del bando nacional de una cuidada escenificación, que dirigida por Luis Escobar, ha hecho afirmar

¹¹⁷ Para Trapiello, “el grupo falangista transigió con el poeta gaditano lo preciso, un poco como había transigido con Giménez Caballero. Fue sin duda, otra vez, una cuestión generacional, pues el monárquico Pemán, bastante mayor que todos ellos, representaba al caduco político parlamentario, de parla barroca, a lo Alcalá Zamora, y eso les distanciaba de él, sin contar otras razones de índole literario (suyos eran algunos de los ripios más grotescos de toda a literatura española)” [Trapiello, 2002: 269].

¹¹⁸ “hasta Pemán acababa de presentar una pieccecita en la que se llegaban a oír cosas como éstas: *Como una flor en el aire / como un vaso de cristal / soy español por alférez / y más... por provisional*” [Ridruejo: 1976: 140]. Será precisamente contra este tipo de teatro por el que se montará la Compañía Nacional de Teatro [Ibíd.]

¹¹⁹ Tras esta primera obra, de la que se “volvieron a representar algunas escenas para tomarlas en cine” [Ridruejo, 1976: 179], la Compañía Nacional de Teatro de la Falange actuó en Compostela (plaza del Obradoiro y Pórtico de la Gloria) el 25 de julio, festividad de Santiago, y en el convento dominico de San Esteban (Salamanca).

a algún antiguo componente de *La Barraca* lorquiana la herencia de esta sensibilidad respecto del grupo teatral universitario¹²⁰.

El propio Ridruejo nos da la lectura propia de este tipo de espectáculos, al confirmarnos que “el teatro y la función religiosa se habían hecho una misma cosa como si estuviésemos en el siglo XVII. Y esto sucedía a tiro de cañón del frente” [Ibíd.]. Esta última afirmación de Ridruejo viene a confirmar la atención prestada en el bando nacionalista al auto sacramental como la opción escénica más adecuada para la expresión de los ideales políticos, religiosos y estéticos por los que en ese momento en este bando luchaban falangistas, carlistas, monárquicos, católicos y, para decirlo al modo barojiano, “demás ralea”. Desde las páginas de *El Correo Catalán*, tras la llegada de los nacionales a Barcelona a finales de enero de 1939, se hace referencia a la presentación del mismo Auto en la Ciudad Condal, que será representada “al aire libre y al modo de nuestros años imperiales” [en Gallén, 1985: 39].

Pero si el nuevo teatro falangista había de aunar lo tradicional con lo moderno, la mera representación de los Autos Sacramentales áureos no serviría para su amplio propósito. El Auto de Valdivieso, así como el anónimo *Las bodas de España*, o *La vida es sueño*, estaban destinadas a compartir cartel con autos modernos, adaptados a las necesidades de la guerra, esta vez resaltando más su valor litúrgico que el teatral. Para compensar esta deficiencia se convocó en 1938, a cargo del Departamento de Teatro del Servicio Nacional de Propaganda, del Ministerio de Gobernación, de un concurso de Autos Sacramentales modernos, ganado por Torrente Ballester con *El casamiento engañoso*. Volvería a convocarse en 1939, esta vez con “cinco mil pesetas de premio más el estreno coincidiendo con la festividad del Corpus; texto en prosa o en verso; puede quedar desierto si ninguno de los trabajos presentados responde a las excelencias de la tradición artística de los Autos Sacramentales” [en Martínez Cachero, 2000: 301]. Si bien los logros de estas convocatorias no fueron excelsos, en gran parte por el encorsetado repertorio, no sólo teatral sino ideológico, su intención debe ser resaltada en un doble sentido: en primer lugar, como muestra de vuelta a la tradición teatral para distinguirse de los teatros comerciales, donde el escapismo y la evasión reinaban junto a la mayor politización de los textos, aunque esta retorno a lo clásico, evidentemente,

¹²⁰ “Ya he dicho que José Caballero, uno de los mejores pintores que yo he conocido, recogió la antorcha de La Barraca y, con el teatro de La Tarumba, siguió la senda que Federico había trazado; José Caballero entregó el relevo a Luis Escobar, hombre excepcionalmente sensible que montó autos sacramentales en los atrios de las catedrales españolas” [Sáenz de la Calzada, 1998: 159].

estuviera influido de manera notable por una carga ideológica muy evidente; en segundo lugar, por lo que de incentivo creativo y ajeno, al menos en principio, tiene para unos autores sometidos a una tiranía temática marcada por la guerra, ya sea por su constante presencia en las obras o por la fácil evasión que buscaban otras.

Bien es cierto que esta recuperación dista mucho de aquella que las vanguardias y Alberti con su obra *El hombre deshabitado*, en los inicios de su politización literaria, cuya finalidad era ajena, al menos en principio, a su utilización ideológica. Modernización necesaria o subversión del género al desacralizarlo, estas propuestas estaban orientadas a la regeneración del teatro desde dentro, recurriendo a sus raíces originarias, especialmente a través de la amplitud significativa que aportaba el Auto, incluso aunque fuera provocando una inversión ideológica del modelo barroco, obviando cualquier lectura mediatizada que de sus textos se pudieran realizar. En palabras de Muñoz-Alonso, en el Auto sacramental se encontraba “un modelo adecuado para expresar tanto inquietudes de índole existencialista como preocupaciones colectivas” [2003: 60], es decir, podría formar parte, como así fue, del repertorio de los vanguardistas y de los escritores de avanzada. Nos encontramos durante los años veinte obras que ejemplifican esta recuperación del género como *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, *Auto para siluetas* de Valle y *Ni más ni menos* de Sánchez Mejías. Todos estos autos, así como la recuperación de la tradición teatral española a la que aludimos en el primer apartado de esta tesis, venía determinada principalmente por la creciente y cada vez más clara conciencia del potencial teatral de la tradición teatral española. En palabras de Blanca de los Ríos, “lo que acerca a los innovadores al teatro de Calderón es la tendencia antinaturalista y el anhelo de retreatralizar el teatro, la aspiración a un teatro integral” [de los Ríos, 1927: 9]

Pero volverá a ser Azorín una de los autores principales que teorice y trabaje sobre el repertorio aportado por el Auto. Ve en la recuperación del auto sacramental una constante en la historia del teatro, que, en su devenir cíclico, ha venido, durante los años veinte, a conformarse en su vertiente de teatro de ideas:

“Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de modalidades intelectivas, no de tesis sociales o políticas. Son cosas distintas. El teatro o es pasión o es idea. En el moderno renacimiento, a la pasión ha sucedido la idea abstracta, racional. Los autos calderonianos son el dechado del más

abstracto e intelectual teatro. Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto. [...] La idea abstracta domina en esa obra como domina en los autos sacramentales. Por ahí va toda la literatura dramática novísima. Como un péndulo, el arte va –a lo largo de los siglos- de la pasión a la idea y de la idea a la pasión” [“Dos autos calderonianos”, Azorín, 1998: 329]

No andaba descaminado en su análisis del presente vanguardista, pero no supo vaticinar correctamente el devenir de la literatura que en España, como en el resto de Europa, volverá su cara a la pasión en años muy próximos. Queda, eso sí, su juicio del teatro pirandelliano como un teatro de profundas raíces calderonianas, al que Torrente Ballester no era ajeno, como señalamos en el apartado anterior. Esta concepción desacraliza el género, ya que no es la presencia divina o la consagración de la Eucaristía la que caracterizará el género, sino la supremacía de la idea. Respecto a su propia obra *Angelita*, a la que denominó “auto”, no duda en afirmar que no es sino “un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al eterno símbolo; partir de lo maravilloso, de un dato arbitrario, para ascender con verosimilitud a una idea madre. La idea del tiempo y espacio atormenta a los humanos. Suprema angustia y suprema obsesión del destino de los vivientes” [en Ruiz Ramón, 1986: 167]. El abandono de esta realidad, a la que nos hemos acostumbrado a llamar “real”, en busca de ese “eterno símbolo” es lo que hace de esta obra un auto, alejado de la catolicidad propia barroca. Siguiendo este criterio de Azorín incluye Muñoz-Alonso en el mismo grupo de “auto profano” la obra de Eduardo Ugarte *De la noche a la mañana*, donde “su protagonista convive con la personificación de su propia conciencia y es finalmente abandonado y traicionado por ella. Tras su estreno en enero de 1929, un crítico señaló que el modelo de tal personificación se encontraba en los misterios medievales y calificó la comedia como “de interior del alma” [2003: 61]¹²¹.

Diferente será la adaptación que los escritores de avanzada hagan del género del Auto Sacramental, incluso la interpretación que den a la recuperación azoriniana del género. Díaz Fernández, en su ya mencionado ensayo *El nuevo romanticismo*, afirma

¹²¹ La vinculación del Auto Sacramental con el género medieval del “misterio” ha sido remarcada por el mismo autor, quien caracteriza ese género por la temática centrada en el tema del tiempo o la problemática en torno a la personalidad, así como el interés por el inconsciente y la introspección psicológica.

que “Azorín quiere ir al pueblo por el camino del auto sacramental moderno”, para reproducir inmediatamente sus palabras e interpretarlas siguiendo los nuevos cánones:

“Ha dicho: <<Es hora ya de que el teatro español vuelva a utilizar uno de sus más eficaces y fecundos recursos: lo maravilloso. En el siglo XVIII se consideró como un triunfo el hacer que de la escena desapareciera este recurso. Creían entonces que en el teatro debía imperar el positivismo que imperaba en el terreno científico. Se amputó al arte uno de sus más poderosos elementos; todo un mundo espiritual desapareció de la estética dramática. Se perseguía un realismo feroz, intransigente>>. Ese realismo sigue gravitando sobre nuestro teatro contemporáneo, agravado aún con el descenso hacia los temas menudos y domésticos, hacia la retórica como suplemento de la verdadera creación poética o dramática [...] A las asociaciones de estudiantes y a los centros obreros, de acuerdo con los intelectuales de izquierda, corresponde en España iniciar un fuerte movimiento para llegar a un auténtico teatro del pueblo” [Díaz Fernández, 1930: 423]

Difiere, por tanto, no sólo la valorización que la nueva literatura da al Auto, sino el criterio de interpretación de las propuestas antecesoras en esta recuperación del género: si Azorín hacía primar en su auto *Angelita* la presencia de esa “suprema obsesión del destino de los vivientes” que es el tiempo, la subversión del género será el rasgo más característico de estos “autos sin sacramento”, como indicaba Alberti respecto a su obra *El hombre deshabitado*. El paso hacia la mediatización del género se inicia con esa interpretación del Auto como un modo de “ir al pueblo”, lo que ligará el desarrollo del Auto moderno unas connotaciones políticas que, quizás, puedan darse concluidas con el Auto aubiano *Pedro López García*¹²², “especie de auto sacramental laico” con un claro sentido simbólico donde al autor entremezcla el lenguaje coloquial y el lenguaje solemne, los personajes realistas con figuras alegóricas poniendo el esquema formal del género y estas figuras “al servicio de un explícito contenido político de índole revolucionario” [Muñoz-Alonso, 2003: 63]. Por estas y otras razones, Ricardo

¹²² Curiosamente, esta obra se representará también en un escenario eclesiástico, como es el altar mayor de la iglesia de los Dominicos, en Valencia, en septiembre de 1936 [Ruiz Ramón, 1986: 252].

Doménech considera que esta obra “ofrece asimismo un notable interés para el estudioso de las relaciones entre el arte dramático con la sociedad [...] en un determinado momento histórico, las formas dramáticas preexistentes no corresponden a los nuevos fines, que la sociedad, en estado de emergencia, pide al teatro” [1967: 38].

Pero sería erróneo considerar que los Autos Sacramentales se redujeran a la nómina de estos autores e ideas modernas acerca de su necesaria adaptación. El valor adquirido por la figura de Calderón de la Barca en estos años finales de la década de los veinte y comienzos de los treinta viene refrendado por la publicación, entre 1926 y 1927, de tres colecciones de autos de Calderón por *La Lectura*, a cargo de Ángel Valbuena Prat, quien en 1923 ve publicada su tesis doctoral, *Los autos sacramentales de Calderón. Clasificación y análisis*. Del mismo modo, Enrique Díez Canedo proclamó la total actualidad de Calderón a raíz del éxito del autor en sus representaciones en Salzburgo¹²³. Fueron varios los autores, muchos de ellos enfrentados en las trincheras literarias años después, los que aportan ejemplos de autos tradicionales, teniendo como referente al maestro áureo de los autos sacramentales. Ya aludimos a la presencia de estas piezas clásicas en los repertorios de *El Búho* y otras de nuestro teatro áureo en el teatro de las Misiones Pedagógicas. Pero será sin duda *La Barraca* la que desarrolle en mayor grado el auto en su adaptación escénica moderna. El proyecto de Lorca se movía entre los dos extremos clásicos de un péndulo que no dejaba de oscilar: “por el teatro popular de Cervantes está el camino humano de la escena; por el teatro de Calderón se llega a la evasión espiritual de todos los valores. Tierra y Cielo” [en Sáenz de la Calzada, 1998: 167]. No resulta extraño, por tanto, que este grupo teatral tuviera en su repertorio lugar primordial para los autos calderonianos¹²⁴. Pero existen otras numerosas representaciones por otros grupos y compañías, como el montaje llevado a cabo por Antonio Gallego Burín en la plaza de los Aljibes de la Alhambra de *El Gran Teatro del mundo*, en 1927, o la representación,

¹²³ “Calderón en Salzburgo”, *España*, 342, 1922: 10-11; “El Gran Teatro del Mundo (Calderón-Hoffmannsthal)” *España*, 347, 1922: 12-13.

¹²⁴ Del mismo modo que la compañía lorquiana llevará por los pueblos representación de *La vida es sueño*, con decorados y figurines de Benjamín Palencia y la propia presencia de Lorca en el papel de Sombra [Sáenz de la Calzada, 1998: 65-80], la Compañía del Teatro Nacional de la Falange contará con esta obra entre las de su repertorio [Martínez López, 2007: 110], aunque la grandiosidad de estas representaciones difieren en gran medida de las notas que Sáenz de la Calzada nos dejó en su libro, donde primaba más que lo teológico de Auto, su teatralidad.

el 22 de diciembre de 1930 en el Teatro Español de Madrid, de la misma obra, esta vez por Margarita Xirgu, completando el repertorio con otro auto clásico, esta vez anónimo, *Auto de las donas que Adán envió a Nuestra Señora*.

Pero el resurgir del auto tendrá, a parte de la modernización del género, especialmente debido a la teatralidad y a las posibilidades que ofrecía el género, y a la reinterpretación de los autos clásicos, un séquito de autores, algunos de los cuales devendrán en los más politizados durante el conflicto bélico, caso de Miguel Hernández, que aporten a su teatro contemporáneo ejemplos de Autos Sacramentales clásicos. Así ocurre con el de Orihuela, que en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* planteaba la recuperación del modelo calderoniano respetando no sólo los aspectos formales, sino también la ortodoxia de un contenido religioso, influido por su amigo Ramón Sijé, todavía alejado de aquel Madrid republicano prebélico que le orientará indefectiblemente por la senda marcada por el Partido Comunista y politizará su literatura en los años de guerra. Esta recreación clásica del género será considerada por muchos autores el mayor defecto de la obra, ya que la convertirá prácticamente en un juego culterano anacrónico. Así lo explica Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español del siglo XX*:

“algunos errores que juzgamos graves: Es el primero su lenguaje, mimética reproducción –a veces recreación- de formas culteranas y conceptistas de la lengua poética del XVII, si justificables como ejercicio retórico en un poema de homenaje, en absoluto justificadas como lenguaje de unos personajes de una obra literaria escrita en el siglo XX, donde culteranismo y conceptismo no pueden ser sino convencional y artificioso reflejo mimético de un estilo históricamente anacrónico y un juego <<en hueco>> de la inteligencia y la sensibilidad. El segundo error, en íntima conexión con el anterior es el haber reflejado con idéntico mimetismo la forma y el contenido del auto sacramental calderoniano, género teatral que si admite, como todo género, la recreación original mediante la adecuación de su forma y contenido a forma y contenido contemporáneo [...] no admite la simple copia a riesgo –y es el caso del auto de Miguel Hernández- de ser un objeto literario anacrónico” [Ruiz Ramón, 1986: 279-280]

Estas críticas surgen del olvido de aquel consejo azoriniano al que aludimos en el primer capítulo, “sin anacronismos, con la vocación exacta, fiel, minuciosa, de un tiempo pasado, el espectador no puede llegar hasta la obra; con anacronismos, imaginando la obra a la manera moderna, el espectador puede encontrarse más próximo a la obra imaginada” [Azorín, 1999: 306], que es, curiosamente, el mismo error que se puede achacar al teatro nacional que busca en la época áurea su *leit motiv*. La diferencia, porque evidentemente existen, radica en la reproducción de un género por lo que de teatral tiene, caso de Miguel Hernández en 1934, y en la utilización del teatro como forma de representar una época supuestamente gloriosa, es decir, el uso del teatro al servicio del “verdadero ser de España”. A la pregunta azoriniana de si “¿no valdría más, si deseamos evocar un tiempo antiguo, hacerlo a la manera moderna, con todo nuestro modo de ser?” [Ibíd.], la respuesta mayoritaria desde el bando nacional sería un rotundo no, que contravendría aquella función renovadora, a la vez que política, que este mismo género tendría en el bando contrario. El Auto sin sacramento, más renovador teatral que ideológicamente, iniciado con *El hombre deshabitado* de Alberti, en 1931, será, por tanto, el modelo antagónico al del bando nacional, en el que, caracterizándolo debidamente, se podría incluir el auto torrentino.

Si bien es cierto que la recuperación del Auto Sacramental fue el hecho más destacado de esta vuelta a la tradición, en las dos modalidades que terminarán por confrontarse durante el periodo bélico, se recuperará, tal como hemos señalado algo más arriba, otro género áureo, como el misterio, muy vinculado a la estructura dramática del Auto. Esta recuperación puede parecer vinculada, por su neto carácter religioso, al teatro del bando nacional, aunque, como ocurre con el Auto, será tomado como modelo de regeneración ya desde las vanguardias, modernizando su estructura medieval para hacerla responder a las nuevas inquietudes. Es lógica esta paralela recuperación del misterio si se tiene en cuenta la vinculación que se fue estableciendo durante el teatro medieval entre el Auto y este género. Si bien originado para escenificar “un episodio de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de los santos, representado con ocasión de las fiestas religiosas por actores aficionados” [Pavis, 1998: 296], y a pesar de su degeneración burlesca y grosera [Ibíd.], serán el origen del género posterior más desarrollado, que es el Auto.

De modo muy similar, y como origen del misterio, Pavis señala el milagro como género más antiguo del que partirán los misterios, las moralidades y las pasiones [Pavis, 1998: 290]. Ambos géneros serán recuperados por las posibilidades escénicas

ofrecidas, especialmente el primero, ya que en su composición “confluían toda suerte de estilos, dando lugar a una serie de cuadros” mientras que la representación convertía “todo el espacio urbano en escenografía gracias a una serie de efectos espectaculares” [Pavis, 1998: 296]. La heterogeneidad de estilos, el fragmentarismo propiciado por los diferentes cuadros y su idea de teatro integral, muchos de ellos disponían de “decorados simultáneos llamados casas (*maisons* en francés)” [Pavis, 1998: 296], hacían muy llamativo este género a aquellos vanguardistas que buscaban la reteatralización del teatro. Del mismo modo, el valor ideológico que se le impuso a estos géneros, diametralmente opuesto atendiendo a la toma de posición adquirida dentro del campo social y político, terminará por determinar la recuperación de esos géneros avanzada ya la década de los 30. Su origen en el drama litúrgico hizo que, al menos por temática, fuera un género fácilmente asimilable durante la Guerra Civil por el bando nacional, siguiendo la línea que definimos anteriormente que les hacía retomar aquel teatro clásico que reforzara los ideales imperiales y católicos de la España medieval y renacentista. Por el contrario, el carácter popular del misterio, que en su definición nos indica Estébanez Calderón que “actuaban, como intérpretes, gentes del pueblo y aún los mismos clérigos”, conformados casi siempre en torno a cofradías [2006: 677], hacía de ambos géneros repertorios predilectos para aquellos escritores de avanzada que veían en la vuelta al pueblo como público una de las condiciones primordiales de la necesaria renovación de la escena española. No podemos, sin embargo, dejar de señalar la presencia de los clérigos en estas representaciones, tal como *El Hospital de los locos* tuvo en su representación en Segovia. El carácter litúrgico del drama, así lo permitía en ambos casos, por lo que Ridruejo no dudó en incluirlos dentro de la representación [Ridruejo, 1976: 178-179]¹²⁵.

De este modo, Unamuno, en su constante pretensión de renovar el teatro desde lo clásico, principalmente desde la estructura trágica, compone califica su obra *El otro* (1932) como “Misterio en tres jornadas y un epílogo”. Eduardo Ugarte, que años después colaboraría fructíferamente, como director de escena, con Lorca en su proyecto de *La Barraca* y cofundará la Alianza de Intelectuales Antifascista en Defensa de la

¹²⁵ Estébanez Calderón, al definir “Misterio”, nos indica la prohibición de Alfonso X de representar obras teatrales a los hombres de la Iglesia, con una única excepción: “Pero representación ay que pueden los clérigos fazer, así como de la nascencia de Nuestro Señor Jesé Christo, en que muestra cómo el ángel vino a los pastores e cómo les dixo cómo era Jesu Christo nacido. E otrosí de su aparición, como los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar” [Estébanez Calderón, 2006: 677].

Cultura, estrenó en 1929 la ya citada obra *De la noche a la mañana*, que aunque nos hemos referido a ella como auto, no podemos obviar que fuera inspirada, según un crítico de la época, por los misterios medievales. Pedro Salinas, en los albores de la Guerra Civil, escribirá su obra *El director*, “misterio en tres actos”, con una muy marcada dimensión simbólica y alegórica.

Del mismo modo que en el Auto Sacramental, la recuperación del misterio no sólo se realizó a través de la modernización del género con obras como las que acabamos de citar. El papel de algunas compañías, como el del Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, ayudó a retomar el género del misterio en nuestro teatro. Si su misión cultural era buscar la comunión perdida entre el teatro y el pueblo, su fundador, Manuel B. Cossío, no dudaba en recurrir al teatro clásico en general, y al misterio en particular, para lograr este propósito. En sus propias palabras, “canto y representación acompañan el nacimiento de los misterios religiosos antiguos y medievales, y embelleciéndoles siguen todavía” [en Rey Faraldos, 1992: 158]. De modo similar, algunos autores mantienen la estructura clásica del género, como ocurre, sorprendentemente, con Rafael Alberti, que en 1928 escribe *Santa Casilda*, “misterio en tres actos y un epílogo”¹²⁶. Para José Monleón “la religiosidad de Santa Casilda está vinculada a la estética, a la naturaleza de los materiales utilizados, y no al pensamiento del autor” [Monleón, 1990: 61], aunque al estar basada en un romance popular, el mismo crítico la sitúa a la par de *Mariana Pineda* de Lorca o *Fermín Galán*, del mismo Alberti. Aunque no consideramos desacertada esta afirmación, que no hace sino refrendar el neopopularismo de la obra albertiana durante estos años finales de los años veinte, creemos que la recuperación de la forma de misterio se hace de manera bastante clásica, buscando más el acercamiento al público popular que la propia renovación escénica a través de esta obra. Casi lo mismo, incluida su vinculación con la recuperación de este género, se podría afirmar de *El enamorado y la muerte*, adaptación del antiguo romance castellano a la escena.

Es lógica esta paralela recuperación del misterio si se tiene en cuenta la vinculación que se fue estableciendo durante el teatro medieval entre el Auto y este

¹²⁶ En 1933, en una entrevista concedida a *El Imparcial*, el propio Alberti renegará de esta obra al afirmar que “esta obra ya no me interesa. La escribí hace cuatro años. ¿Para qué estrenarla, si no responde a mi clima actual? Cuando la escribí el tema era lo que me atrajo. En épocas de transición como la nuestra, entre una cultura que acaba y otra que empieza, los temas más dispares tiran de nuestros sentidos. Junto a mi Elegía Cívica surgió Santa Casilda” [Pérez Doménech, 1933: 103].

género. Si bien originado para escenificar “un episodio de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de los santos, representado con ocasión de las fiestas religiosas por actores aficionados” [Pavis, 1998: 296], serán el origen del género posterior más desarrollado que es el Auto. Ya sea por la teatralidad de los géneros, por las posibilidades de renovación que ofrecen, el misterio y milagro retomarán, ya sea en adaptaciones modernas o en recreaciones de la estructura clásica, éstas resaltando su origen en el drama litúrgico o su vinculación con el pueblo, la línea iniciada por el teatro clásico español para renovar la pobre escena española.

2.2.2.1.- El viaje del joven Tobías

Es en este contexto, anterior a la Guerra Civil, donde Torrente Ballester inicia la escritura de *El viaje del joven Tobías*, “Milagro representable en siete coloquios”. Sin embargo y, a pesar de las coincidencias de su primer teatro publicado con las líneas maestras de la recuperación del teatro clásico que acabamos de ver, Torrente Ballester sitúa el origen de esta obra fuera de nuestras fronteras, exactamente en el *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux¹²⁷. Así lo confiesa a la profesora Becerra Suárez, a quien reconoce que lo que más le atrajo de esta obra fue la versión “moderna en su espíritu, del mito de Anfitrión, actualizada en las ideas, en el lenguaje y en humor” [1990: 75]. No es desdeñable esta cita del autor francés como influencia en su dramaturgia, ya que el “misterio” creado por Torrente Ballester dista de los cánones clásicos del género. De la denominación de “misterio”, Huerta Calvo y García Berrio dicen que puede considerarse como un género de configuración mixta, por su dramaticidad y por su contenido épico [Huerta Calvo, 1999, 149]. La denominación de “milagro” a esta obra parece justa por su fuente, aunque falta el desenlace acostumbrado y la intervención

¹²⁷ Esta obra fue publicada íntegramente por *Revista de Occidente* durante los meses de junio, julio y agosto de 1930, correspondiendo a cada uno de los números uno de los tres actos de la obra: N° XXVIII, junio 1930, pp. 300-338, n° XXIX, julio 1930, pp. 37-88, n° XXIX, agosto 1930, pp. 216-255. El propio autor señala que la adquirió “en francés poco tiempo después” [Becerra Suárez, 1990: 75]. En ella Júpiter, no logrando seducir Alcmena, de quien se ha enamorado, asume los semblantes de su marido, Anfitrión. Alcmena confesará luego que su cuerpo percibió la presencia de la materia universal, unión de la que nacerá Hércules, por lo que Jupiter, dando la vuelta al mito clásico, saldrá derrotado, ya que no ha sido querido como dios, ha tenido que asumir los semblantes humanos.

divina. Y es que el milagro no ocurre nunca por intervención sobrenatural, sino que se deja hacer a los humanos. El arcángel Azarías, por ejemplo, al final de la obra “pudo envolverse de luz cegadora, abatirnos por tierra, herirnos con su espléndida belleza, y se fue por la puerta como un mortal cualquiera” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 156]. Del mismo modo, la ceguera de Tobías padre es curada por remedios “naturales”¹²⁸, y el propio Azarías reconoce, junto al cuerpo y el alma de Tobías tendido en el suelo tras ahogarse, que él no ha obrado milagro alguno:

“Asmodeo.- Esto no está bien, Azarías.

Azarías.- ¿Por qué?

Asmodeo.- No vale hacer milagros.

Azarías.- ¿Y quién te dijo que hice un milagro? Todo lo que ha pasado aquí es perfectamente correcto y natural.

Asmodeo.- Tobías estaba muerto. Tú lo vuelves a la vida. ¿No es eso milagro?

Azarías.- No. Tobías estaba ahogado, pero no muerto. Bien sabes, Asmodeo, sabio doctor, la posibilidad de revivir a un ahogado. Basta con ciertas flexiones de brazos, con ciertas comprensiones de tórax...

Asmodeo.- Pero no has hecho nada de eso.

Azarías.- ¿Por qué lo iba a hacer? Había la posibilidad de que siguiera viviendo. La manera, ¿qué importa? Lo que tú harías científicamente, lo hice con algo más de poesía. Es la diferencia que va de ti a mí. Con el debido respeto por tu opinión, creo que te supero en muchas cosas”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 115]

En realidad, casi toda la caracterización angélica durante la obra parte de una pérdida de las funciones que le son propias, es decir, sufren una deconstrucción que será “uno de los tópicos en el tratamiento de las figuras angélicas en la literatura contemporánea, aprovechando esta coyuntura cada autor de acuerdo a sus propósitos expresivos” [Marín Ureña, 2005: 7]. De este modo, al orar Sara “el tímido Guardián

¹²⁸ “tu hijo pescará en la playa un pez joven y opulento: machacado su hígado, y puestos sobre tus ojos ocho días consecutivos, recobrarás la luz. Tu enfermedad va siendo ya conocida: se llama xeroftalmía, y para su curación se indica este remedio. Cuando quites la venda, una telilla sutil caerá de sus pupilas, y verás” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 153]

toma nota taquigráficas en un bloc que saca del bolsillo” *El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 44] y acto seguido la orante pide consejo al espíritu celeste sobre la oración, que no duda en calificara como “muchas reminiscencias bíblicas, pero sentida y emocionada” *El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 45]. Uno de los momentos de mayor deconstrucción de estos seres proviene del diálogo del Guardián con Rághel:

“Vengo de hacer un camino largo. Fui a llevar un mensaje. ¿No te gustaría llevar mensajes a donde yo los llevo? Es divertida faena. A veces se tropieza con un cometa peregrino, o resbalas por el arco iris. A veces se te cae el mensaje, y viene volando desde allá arriba, volando, volando, y rebota en un planeta, se engancha en la esquina de una estrella...” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 49]

Esta presencia de figuras angélicas y también demoníacas, proviene, como reconoce el propio autor, de la lectura de la *Jerarquía celeste* de san Dionisio Areopagita [Becerra Suárez, 1990: 253], pero sometido a las tendencias vanguardistas que deconstruyen las concepciones colectivas de la sociedad. Aunque nos adentraremos en el siguiente apartado en la vinculación intelectual de Torrente Ballester con d’Ors, aquí ya aparece la herencia orsiana en el escritor ferrolano. Su llegada al mundo angelical proviene de la teoría de las formas de *Xenius*, donde, entre otros libros, consideraba uno de los libros clásicos del pensamiento figurativo el de san Dionisio, ya que “era el único que había sabido dar forma allí donde no había materia” [Becerra Suárez, 1990: 254], y no por la tendencia vanguardista de utilizar el simbolismo angelical como medio teatral [véase Marín Ureña, 2005]. El autor catalán emplearía para su teoría de la personalidad el concepto de “ángel” para la “sobreconciencia”, ligada a la vocación y a la personalidad, como ocurre con Azarías en la obra torrentina, en contraposición a la “subconsciencia” freudiana, que tiene su fiel reflejo en el psicoanalista Asmodeo de la obra del gallego¹²⁹.

A esta partición psicoanalítica de las figuras angelicales corresponde en la obra torrentina el enfrentamiento entre Azarías y Asmodeo, cuya papel no es ajeno a la ya

¹²⁹ La dependencia de esta obra torrentina con respecto a las ideas de Eugenio d’Ors la desarrolla Prendes Guardiola en las páginas 229 y 230 de su trabajo [Prendes Guardiola, 2006].

citada deconstrucción de las figuras angélicas, aunque ésta suele ser mayor en las figuras del coro de Demonios del tercer coloquio [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 71-72] o al Tímido Guardián, al que antes hemos hecho referencia. La presencia común en escena de Azarías y Asmodeo nos remite a la historia bíblica, aunque de una forma bastante peculiar:

“Asmodeo.- El doctor y yo nos hemos conocido en un curioso debate académico, hace ya mucho tiempo...”

Azarías.- Un debate en el que no llevaste la mejor parte, ¿verdad Asmodeo?

Asmodeo.- Está pendiente todavía la cuestión. En el próximo debate ¿quién vencerá?”

[*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 87]

La batalla celestial no sólo es referida, de manera encubierta para los personajes, aunque no para el espectador, sino que se mantiene viva y esta lucha entre ambos no es sino una batalla más de la eterna guerra. Pero, bien es cierto, que ambos personajes actúan de manera diferente a la que pudo ser la batalla originaria, lo que contribuye a la deconstrucción de estas figuras. Asmodeo, por una parte, utiliza las técnicas psicoanalíticas para conseguir sus propósitos, aunque son consideradas propias: “Mi método no tiene fallo, Sara. Dentro de muchos años, cuando otros lo descubran, se llamará psicoanálisis” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 49]¹³⁰. De este modo, no duda en utilizar ese coro de demonios, al comienzo del tercer coloquio, que se presenta en forma de sueño ante Sara con las fisonomías de los siete maridos muertos y de la madre; pero Azarías no se rezaga y hace uso de las mismas técnicas: “tengo sobre tus armas poder igual que el tuyo. También sé mover deseos y recuerdos...y no puedes impedir que los maneje” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 141] y utiliza el coro de los Deseos y de los Recuerdos en defensa

¹³⁰ Una de estas deconstrucciones, muy cómicas, por otro lado, se halla en el discurso de Asmodeo cuando, finalmente, es derrotado por Azarías tras la noche en vela y oración de Sara y Tobías: “¡El crédito, por los suelos; y las burlas feroces de mis compañeros! ¡No sabes lo que es el Infierno! Todos ingeniosos para insultar y nadie conoce la piedad. ¡No puedo volver así, derrotado, expuesto a la burla eterna! Y el jefe me encomendará oficios menores, indignos de mi jerarquía: mover veladores, proteger brujas, enamorar viejas sin dientes...” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 144].

de la castidad. Azarías, por otra, responde a las características propias del ángel, con su fuerte personalidad, “¿Por qué te obedezco? Me has traído aquí, me has quebrantado, y ahora mi voluntad está en tus manos. Azarías, no sé si tienes raro poder, o habilidad más rara todavía” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 94], y su sapiencia, “leo en tus ojos larga sabiduría, de siglos. No puedo ir contigo: te temo” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 67]. Pero no le es dado el poder de obrar milagros, lo que da una nueva perspectiva del personaje y de la obra:

“Guardián.- (Con inquietud.) Azarías, no veo solución. ¿Harás un milagro?”

Azarías.- No creo que llegue el caso. Estoy dispuesto a evitarlo: no debo ser pródigo en milagros

Guardián.- ¡Ese Tobías...!

Azarías.- Es mucho el poder del hombre... Anda, vete y no te descuides”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 93]

Surge, de este modo, un “milagro” sin milagros, ya que “se circunscribe al ámbito natural y humano” [Fernández Roca, 1999, 172]. Azarías, bien es cierto, logra presentar al alma de Tobías su cuerpo agonizante, pero no es milagro, sino como reconoce a Asmodeo “vehículo de la Gracia” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 115]. El posicionamiento del ángel para lograr sus fines, como ya hemos señalado, le hace reacio a utilizar los milagros y así se lo reconoce a Tobías:

“Azarías.- Nada puedo hacer

Tobías.- Eres fuerte. ¿Por qué no me ordenaste, por qué tus ojos no se clavaron en mí, en lo más escondido de mi alma, y me obligaron? Sé que podías hacerlo.

Azarías.- Te cerraste a mi consejo y hube de respetar tu libertad”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 112]

Esta hegemonía de la propia libertad para llevar a cabo el propio destino encomendado, “tuyas son su vida y alma si le conduces al pecado” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 135], surge de la adopción de una forma clásica y litúrgica, pero desmitificada, podríamos decir, ya que lo divino cede terreno

paulatinamente a lo humano, tal como hacía Giraudoux en sus obras. La revisión moderna de los clásicos por este autor francés, *Anfitrión 38*¹³¹, *Judith*, *Electra*, *Sodoma y Gomorra*, y sobre todo, *La guerra de Troya no tendrá lugar*, sirvieron, al decir del propio autor, para que Torrente Ballester comenzara a desarrollar de una manera embrionaria en estas obras, los diferentes procesos de desmitificación que caracterizaron sus mejores obras teatrales y casi toda su narrativa, ésta ya canonizada dentro de nuestra literatura. La lección giraudauxiana aplicada por Torrente Ballester en esta obra puede resumirse en las propias palabras del autor, quien reconoce que “mi procedimiento consistió principalmente en someter al tema a los efectos de toda clase de anacronismos” [Torrente Ballester, 1982, I: 14]. Y es que el anacronismo es una de las características que muy fácilmente nos permitirán situar al actor, como veremos más adelante, otra vez en la periferia teatral, en este caso del campo literario nacional durante la guerra.

Esta influencia francófona en sus inicios teatrales se complementa, a parte de la ya citada de Juan Ramón Jiménez y su prosa en la revista *El Héroe*, a la que ya aludimos con anterioridad, con la asidua lectura de otros autores franceses como Lennormand, del que adaptó los numerosos cuadros que recorren la obra¹³², así como las teorías freudianas que pueblan la obra del autor francés y de esta primera de Torrente Ballester, o Claudel, de quien señala que fue otra de las grandes influencias en este período formativo [Becerra Suárez, 200-202]. Y es que, para algunos autores, Torrente Ballester “podría inscribirse en la corriente teatral de los años treinta y

¹³¹ El dígito que acompaña al nombre en el título no es sino el número que Giraudoux calculaba que hacía su obra de la versión de un mismo mito.

¹³² Azorín, con su prolífica pluma periodística reclamaba, a través del ejemplo de Lennormand un cambio en los modos de representación de nuestra escena, al presentarnos el ejemplo de una de sus comedias: “Una comedia titulada *Los fracasados*, de un autor francés de los nuevos, consta también de quince o veinte cuadros [...] ¿Cómo representar obras como esa de *Los fracasados* de Lenormand? El enigma parece insoluble. La obra ha sido representada [...] Nos dice el autor que el director de la compañía (que es un cómico ruso que en París representa en francés) ha ideado un arbitrio sutil para figurar, en el espacio de tres horas, los quince o veinte cuadros de una comedia, Catedral, cuarto de un hotel, vestíbulo de un teatro, cuarto de espera en una estación, etc., etc. Y el sutil arbitrio consiste en figurar todos esos lugares, tan variados y contradictorios, con tiras de papel de colores, que forman dibujos sobre el fondo de un cortinón [...] Eso es volver simplemente a la tradición española” [“La renovación teatral”, Azorín, 1927: 388-389].

cuarenta que desarrolló, sobre todo en Francia, la revisión de los grandes temas clásicos con significado y problemática modernos” [Ruiz Baños, 1992: 40]¹³³

La influencia de Henri-René Lenormand en el teatro europeo en general vino por la aplicación de las teorías freudianas al teatro, aunque su escasa presencia en las carteleras españolas lleva a afirmar a Muñoz-Alonso que “no fue, por tanto, la influencia directa de Lenormand la que impulsó a algunos autores españoles a escribir, con distintos resultados escénicos, dramas inspirados en las ideas de Freud” [2003: 37]. Sin embargo, el crítico *Floridor* señaló, tras el estreno de *Las adelfas* en Madrid, que de su teatro “-tan difundido por su lectura-, de su sistema y exponentes” ya se había escrito mucho [en Martín Rodríguez, 1992: 129]. Sea de un modo u otro, con Torrente Ballester podemos toparnos con un caso particular, ya que su formación teatral le había llevado por derroteros algo distintos a los trillados por la vanguardia española. Siguiendo sus propias palabras, el ferrolano se acerca a lo que “es entonces el teatro moderno: teatro expresionista alemán, teatro francés moderno (fundamentalmente Lenormand y Giraudoux, pero no ellos exclusivamente, por ejemplo Gantillon) y, desde luego, el teatro de Pirandello” [en Becerra Suárez, 1990: 200], por lo que el desarrollo de su dramaturgia en estos años 30 se orienta más a lo que ocurre en Europa a lo que se desarrolla en España. De este modo, las constantes dramáticas en obra del autor francés dejan un inequívoco rastro en la obra torrentina, como la utilización del subconsciente como fuente de conflictos dramáticos, su énfasis en el ambiente que rodea a los personajes y su división de las obras en escenas autónomas ligadas conceptualmente.

La distribución de la obra torrentina en siete coloquios, que no es sino una adaptación a las necesidades impuestas por el género elegido y su carácter narrativo [Pavis, 1998: 290 y Estébanez Calderón, 2006: 672], apela al predominio de la oralidad sobre la escenificación, una de las características básicas del teatro de Torrente Ballester¹³⁴, nos permite apreciar esta influencia del autor francés, ya que todo el

¹³³ Entrados ya en los años cuarenta y en pleno desarrollo de lo que era por aquellos años el Teatro Nacional, dirigido por Luis Escobar, la línea dramática elegida para este teatro fue más bien anglófila, por lo que, no sólo sus propias obras, sino también los modelos teatrales de Torrente Ballester quedarán excluidos del centrote la periferia literaria. En el capítulo correspondiente ahondaremos en esta cuestión.

¹³⁴ El propio autor, en el Prólogo a su *Obra Completa* y en su propio “Diario de trabajo” nos confiesa que gran parte de sus dificultades provienen de su desconocimiento prácticamente total de lo que es la realización plena del teatro, es decir, de las realizaciones. Sobre este tema, que solventa parcialmente con la progresiva normalización del lenguaje escénico y dramático, volveremos en el capítulo cuarto.

misterio de origen religioso es adaptado a la estructura de sucesivos coloquios¹³⁵, que al mismo tiempo permiten situar la obra dentro de una corriente ideologizada aunque de una manera bastante matizada. Estébanez Calderón nos indica la naturaleza propia del coloquio, que no es sino “la obra literaria dialogada, en prosa o en verso, en la que intervienen personajes reales o imaginarios, que exponen desde una perspectiva crítica, diferentes opiniones de orden social, filosófico o moral” [2006: 171]. De este modo, la división del misterio en numerosos coloquios permite al autor no sólo redescubrir un género del teatro litúrgico, tan acorde con las expectativas de las directrices del nuevo teatro nacional, sino desarrollar un modelo teatral que permita disertar acerca de los nuevos valores que han de guiar nuevamente a España. El modelo teatral del coloquio como disposición genérica se remonta, como no, a nuestro teatro clásico, en concreto a Lope de Rueda, que compuso en verso *Prendas de amor*. También sería necesaria señalar la presencia en nuestra literatura teatral clásica de los *XVI Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava, metáforas alegóricas del hombre conquistado y del conquistador, que tiene una dependencia clara de los “diálogos” que proliferaron en España durante el siglo XVI, en gran medida bajo la influencia de los *colloquia* de Erasmo de Róterdam¹³⁶. Estos dos géneros aunarán la voluntad discursiva y razonadora y permitieron un fácil acomodo “al espíritu religioso postridentino, tan interesado en la Virgen, la Eucaristía y otros asuntos de la ortodoxia católica, sin que faltaran aciertos incluso a la hora de explicar enigmas teológicos” [Fernández, 1999: 48].

De modo análogo, la distribución en “siete coloquios”, es una clara muestra del poder de la palabra en su teatro. Al comentar la primera de sus obras teatrales conservadas, señalamos la coincidencia, no sabemos si dependencia, del pensamiento

¹³⁵ De modo similar, la influencia de Gantillon se puede hacer palpable en esa sustitución de los tres, cuatro o cinco actos tradicionales por un encadenamiento de cuadros sucesivos [Iglesias Santos, 1998: 134], tal como hacía Lenormand y Torrente Ballester aplica en el desarrollo de esta obra.

¹³⁶ Teodosio Fernández califica a González Eslava como “un buen conocedor de la poesía doctrinal española que por entonces aprovechaba la herencia de las disputaciones medievales, conformadas por preguntas y respuestas que satisfacían el interés por los juegos de ingenio, a la vez que permitían tratar temas morales y políticos, revelándose especialmente aptas para abordar los enigmas teológicos de que gustaban sobre todo los clérigos. Sus coloquios, en consecuencia, se atuvieron a los gustos dominantes en la poesía de raigambre cancioneril que él mismo cultivó: una poesía afecta a las reiteraciones, paradojas, antítesis, juegos de conceptos y de palabras” [Fernández 1999: 48].

azoriniano en aquel periodo formativo del joven autor ferrolano. Del mismo modo, señalamos la importancia otorgada por Azorín al diálogo en el nuevo teatro¹³⁷ y como Torrente Ballester desarrolla toda su *opera prima* a través de un diálogo donde pretende condensar toda la vida de los personajes. De esta forma resulta que la elección sobre la eliminación de los actos y su sustitución por siete coloquios no responde sólo a una necesidad propia del modo de creación del autor, sino a una convicción estética donde el diálogo adquiere mayor rango que los otros elementos teatrales a la hora de la presentación, desarrollo y conclusión del conflicto en un teatro intelectual que buscaba en el diálogo, como indicaba Eugenio d'Ors, la “fuente filosófica por excelencia” [en Prendes Guardiola, 2006: 230]. Y es que, las reglas clásicas de la división de las obras en tres o cinco actos, con sus respectivas escenas, parecen determinar en demasía una imaginación que se ve acotada por rígidas reglas, en virtud de lo cual el autor decide desentenderse, no sólo de la división en un número determinado de actos, sino de los actos en sí, convirtiéndolos en <<coloquios>>. Según Fernández Roca “porque se trata de una prosa marcadamente literaria, demasiado engolada para una estructura dialogal” [Fernández Roca, 1999, 171]¹³⁸.

Respecto a la estructuración del texto tendríamos que resaltar, por último, la Loa que introduce al texto. Y es que, aunque fuera el elemento introductor de las representaciones en nuestro teatro clásico, carecía de vigencia en estos años, y, a juzgar por la suerte de esta obra, poca recuperación se podía hacer de ella, al menos de este modo. No es, sin embargo, un recurso que desaparezca de las obras teatrales de Torrente Ballester. Jesús García Maestro ha caracterizado las obras teatrales de nuestro autor, entre otros rasgos, por la constante introducción de la figura del narrador en sus diferentes textos teatrales. Si bien iremos viendo esta presencia a lo largo de los respectivos análisis de las obras, es necesario pararnos en la presencia del narrador en la obra, que no es sino a través de la citada Loa. En ésta, al más pura estilo de nuestro teatro áureo, presenta una breve síntesis de la obra de este modo:

“Esta que gustaréis, nueva y famosa
comedia de milagro y alabanza,

¹³⁷ Véase el artículo azoriniano “Sobre el teatro”, citado en la bibliografía.

¹³⁸ Tampoco podemos olvidar, como recoge Estébanez Calderón, que los coloquios eran cada una de las partes componentes de la tragedia clásica griega, que, a su modo, Torrente Ballester pretendió adaptar a través de su *Razón y ser de la dramática futura*.

con humana enseñanza
y calidad precisa y misteriosa,
con lenguaje feliz y antiguas galas
jugando nos advierte
que la unidad del hombre está en la muerte
y <<atiende al vuelo sin cuidar las alas>>”
[*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 35]

Pero al mismo tiempo, como las loas sacramentales que presentaban en muchos de los Autos de Calderón los personajes de la obra, se nos introducen os personajes de este misterio, en este caso “el hombre mismo / que cumplirá en el tiempo su heroísmo / dando un nombre al amor deshabitado”, “el Arcángel santo”, “la mujer, casi inventada / por el sueño de Dios, ribera triste”, y otros personajes alegóricos como “la sombra, que resiste / el fervor de la luz sacramentada, / y la pasión, que tiende / sus alas en el viento” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 35-37]. Personajes alegóricos que nos acercan a la estructura del Auto Sacramental, tanto en cuanto son “personajes artificiosos que se debaten entre la humanidad entrevista y no lograda y el puro símbolo, mezcla no resuelta de silogismo y pasión” [Torrente Ballester, 1938: 8]¹³⁹, al igual que las alusiones que en la Loa hacen los autores al Sacramento de la Eucaristía y al papel redentor de Jesucristo.

Dejando a un lado la estructura de la obra, que se mantiene fiel a un teatro clásico, en su vertiente de dramas litúrgicos, ensalzadores de la catolicidad de España, el desarrollo de la trama contiene numerosos elementos que permiten situar la obra entre la tradición y la vanguardia. Si bien es necesario seguir ahondando en lo que de tradicional tiene esta obra de Torrente Ballester, tarea que retomaremos un poco más adelante, no podemos obviar lo que de renovación tiene esta obra. El posicionamiento del autor dentro del campo teatral así lo exige, ya que, a pesar de retomar ciertos elementos tradicionales que sirvieron para reforzar aquellos ideales reaccionarios que defendían muchos de los que compartieron trinchera literaria con el ferrolano, sus propuestas

¹³⁹ Esta nota que introducía la edición original de su primera obra publicada será censurada por el propio autor en la reedición de su *Teatro*, en 1982, no así la Loa que Vivanco y Rosales compusieron para la obra.

renovadoras marcan una nota bastante más predominante tanto en esta como en otras obras teatrales¹⁴⁰.

El conflicto entre las propuestas vanguardistas y románticas de las que se embebió en su juventud y el posterior descubrimiento de Poe y Baudelaire queda reflejado en esta obra, que es “la consecuencia inicial de semejante contienda” [Torrente Ballester, 1986, 19]. En cualquier caso, la influencia de los últimos se nota en esta obra que, aunque con ciertas deficiencias y lastres, supone un paso bastante notorio hacia la creación poética en detrimento de la mera reflexión que supusieron sus tanteos anteriores¹⁴¹. Su breve estancia en París, desde el 13 de julio de 1936 hasta mediados de octubre del mismo año, le hará profundizar en esa relación con el simbolismo francés que ya había iniciado años atrás. La influencia de Baudelaire a través de Poe ha sido ya señalada, pero no es menor tampoco la influencia de Rimbaud, principalmente su angelismo, o de Mallarmé¹⁴² y su retrato del individuo aislado y solitario en su poema *Herodías* [Nugent, 1989: 13]. La presencia de la eterna lucha entre el Bien y el Mal el ángel y el demonio, en este caso Azarías y Asmodeo, es el rasgo simbolista más relevante de la obra.

Uno de los rasgos estructuralmente más significativos, a parte de la división en siete coloquios, a la que nos hemos referido al hablar de la disposición estructural de la obra, es su esquema geométrico, ya que el autor dispuso “dos triángulos cruzados en que a tu juicio se resumían las varias tensiones vitales y dramáticas de tu obra, formado uno por Azarías, Tobías *senior* y Tobías *junior*, constituido el otro por Asmodeo, Rághel y Sara” [Laín Entralgo, 1981, 248]. Según Torrente Ballester, estos esquemas geométricos “me tentaron siempre, y sostienen con bastante firmeza narraciones como

¹⁴⁰ Más adelante hablaremos de la heterogeneidad de la obra teatral de Torrente Ballester, que parte de esta misma idea: la presencia de elementos tradicionales y vanguardistas pero dentro del llamado bando de los vencedores. Esta toma de posición, aunque fuera bastante usual en otros autores, resalta por su soledad dentro del ámbito nacional durante la guerra y en la España franquista en la primera posguerra.

¹⁴¹ Torrente Ballester, en el “Prólogo” a su *Obra Completa*, no indica que en París “planeé consiente, casi matemáticamente, lo que fue luego <<El viaje del joven Tobías>>, y allí comencé su redacción, aunque (según el consejo de Poe), no por el principio” [Torrente Ballester, 1976, 49].

¹⁴² El estudio de Nugent sobre esta obra torrentina parte del estudio comparado con la *Hérodíade* de Mallarmé, tan acertado como excesivo, por su enfoque, para nuestros propósitos sistémicos. Haremos referencia a este estudio, pero remitimos a la bibliografía para desarrollar esta comparación entre ambas obras.

Don Juan y la Saga/fuga de J.B.” [Torrente Ballester, 1982a, I, 13]¹⁴³. Esta estructuración geométrica de la obra, que también estará presente en *El casamiento engañoso*, será uno de los rasgos principales de la nueva literatura nacional, tanto en cuanto responde a los conceptos de jerarquía, orden y unidad. Eugenio d’Ors, en otra de las influencias sobre nuestro autor, hablará de “geometría sensible”. Para Hermans, ésta consiste en un pensamiento propio del hombre mediterráneo que “es determinado por una razón figurativa y sensual, distinguiéndose de esta manera de la razón individualista e introspectiva de los hombres del norte” [Hermans, 1992: 650]. Es necesario hacer referencia a la dicotomía, mediterránea y atlántica, que Torrente Ballester planteaba respecto a su propia producción literaria y que le servía para identificarse con Pirandello, como vimos en el primer apartado del trabajo. Partiendo de esta estructura geométrica de dos triángulos inversos superpuestos que señalaba Laín, otros autores han remarcado diferentes aspectos donde se hace patente esta estructura. Thomas Mermall, por un lado, extrapola esta estructura geométrica a ideas generales, no a los personajes de la obra. De este modo, el primer triángulo quedaría compuesto por lo racional, lo espiritual y lo jerárquico, mientras que el segundo por lo irracional, lo demoníaco y lo anárquico [Mermall, 1973: 48]. Prendes Guardiola, por otro, establece, en plena concordancia con las estructuras geométricas anteriores, dos polos sobre los que gira la obra de *El viaje del joven Tobías*. Por un lado, lo negativo, compuesto por el romanticismo, el individualismo, el desorden, la anarquía, todo ello “traducido en fracaso existencial y perdición del alma” [2006: 232]; por el otro, el clasicismo, el altruismo, el orden, el destino, que tiene su conclusión en la salvación, tanto de Tobías como de Sara.

Esta estructura geométrica se nos presenta en los dos primeros coloquios de la obra. En el primero de ellos, Sibila, a pesar del mandato que tenía de no revelarlo, similar a la Casandra mítica, revela el misterio que hay detrás de la siete veces viuda Sara, que no es otro que ser tabú¹⁴⁴: “Un dios te guarda –dios o demonio– y lo ve tus

¹⁴³ Laín Entralgo comenta esta afición por esta disposición geométrica a lo largo de su trayectoria literaria, aunque notoriamente mejorada: “la espléndida novedad de tu *Saga-fuga* consiste en haber dado un salto desde esta sencilla geometría a otra, irónica también, correspondiente a un espacio de *n* dimensiones, en lugar de la irónica geometría bidimensional de *El viaje*” [Laín Entralgo, 1981, 248].

¹⁴⁴ Este término de “Tabú” será el calificativo más recurrente durante toda la obra para referirse a Sara, incluso ella misma. Su origen freudiano concuerda perfectamente con la relevancia de las teorías del psicólogo checo en esta obra, como veremos un poco más adelante.

maridos tras ti y el horror los mata...” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 43]. Nuevamente esa idea se nos presenta en el sexto coloquio por parte de las mozas que adecuentan la habitación nupcial de Tobías y Sara: “Pasó por su lado el diablo y quedó prendido en amor. Y cruje de odio al verla en brazos de ajenos, y por no matarla, mata a los maridos” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 121]. Este demonio no es otro que Asmodeo, pero se presenta con una radical diferencia respecto a las consideraciones que estos personajes nos narran. Asmodeo, que se presentará como psicoanalista, trata de sobreponer el deseo carnal a cualquier otro principio, lo que condenó a Sara a sus siete viudedades, y cuyo único fin es llevar al incesto a la hija de Rághel y a éste:

“Asmodeo.- ¡Tu hija es enteramente hermosa, como su madre! La mano, la curva de su rodilla, el rizo negro junto a la oreja izquierda... ¡Y el mismo vientre, Rághel, el mismo verso!” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 48]

En el sexto coloquio, justo antes de la noche nupcial del nuevo matrimonio, es donde más claramente podemos ver este fin de Asmodeo respecto a Rághel:

“Asmodeo.- Espejo de su madre, a quien quisiste tanto. Todo en Sara te la recuerda. Sus encantos despiertan pasiones antiguas, deseos enterrados. Renace un amor que cortó la muerte, y todo aquello vive con savia nueva, otra primavera en tus años”
[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 125]

Incluso, consigue convencer al padre de Sara de que las siete muertes de sus maridos son consecuencia de su perverso deseo: “Estás poseído de un pecado siete veces ingrato a Dios, y nadie puede perdonarte. Tú mismo te horrorizas de ver cómo el secreto pasó la frontera de tus ojos y otro lo sabe” [Ibíd.]. Aunque Asmodeo presenta la muerte de los maridos de Sara como castigo, su fin de perder las almas de padre e hija le hace distorsionar los motivos del pecado de Sara. La supuesta maldición sobre Sara no parte de ser tabú, de ser la enamorada de un demonio, como señalan la Sibila, en el primer coloquio, y las mozas, en el sexto, pero tampoco del pecado de Rághel. La muerte es castigo por el abandono del alma en beneficio del cuerpo. Sara nos lo aclara en el cuarto

coloquio cuando afirma que “así fueron los otros, hasta siete, sólo carne abrasada. Y murieron...” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 97]. Del mismo modo que en el caso de Tobías, la ruptura de la dualidad, cristianamente entendida, de cuerpo y alma es el pecado de Sara, en este caso por su natural vocación carnal, desentendiéndose del alma. Las oraciones que en la obra recita Sara nos dan una muestra de la dejadez del cultivo del alma que caracteriza a Sara. En el primer coloquio sólo le preocupa si su oración “será eficaz” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 45], mientras que en el sexto coloquio, reconoce que “recuerdo las oraciones de niña, tan olvidadas, y todos los salmos, y letanías, y plegarias menores” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 134]. Así pues, el psicoanalista Asmodeo no duda en fortalecer esa carnalidad que le es propia a través del complejo de Electra, actuando sobre Sara del siguiente modo:

“Asmodeo.- ¡El dios que te reclama...! Tu padre puede liberarte.

Sara.- ¡Mi padre! No. Es horrible (Se incorpora)

Asmodeo.- (La acuesta con suavidad)... Tu padre, sí, es necesario”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 51]

El papel psicoanalista de Asmodeo viene asentando este complejo de Electra a lo largo de la obra, quedando marcado en los diferentes coloquios a través de los diálogos de Asmodeo con estos dos personajes. De tal modo, en el coloquio tercero Rághel trata de convencer a Sara de marcharse los dos junto a Asmodeo a “un sitio lejano, una isla pequeña, toda luz, toda color. Vámonos allá, tú conmigo, y olvida tu historia, y las siete viudeces, y toda tu pena presente” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 82]¹⁴⁵.

El segundo coloquio nos lleva a la casa de Tobías Padre, presentándonos a los tres componentes del otro triángulo sobre el que se conforma la estructura geométrica de la obra, entrelazados ambos por la figura del Tímido Guardián, encargado de cuidar del alma de Sara y que ve perdida la custodia encomendada frente a las técnicas psicoanalíticas de Asmodeo. Azarías será el encargado de proponer “la solución de dos

¹⁴⁵ Un poco más adelante en la misma escena, Asmodeo confirma de donde proviene la idea: “hemos hablado tu padre y yo. Os iréis a una isla tropical donde todo sea luz, y color y divina armonía. Y yo con vosotros...” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 88].

problemas, de más acaso” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 53], llevando al joven disoluto Tobías ante Sara. De modo análogo al planteamiento del coloquio anterior, la presencia del ángel se complementa con dos figuras humanas en conflicto. Por un lado, el joven Tobías, con un remarcado complejo de Edipo, en contraposición al anterior complejo de Electra que Asmodeo insufla en Sara y Rághel: “¡Ay madre, ayúdame! Sin ti no tengo fuerza. ¡Por favor, una palabra, madre!” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 66]¹⁴⁶; del mismo modo, Tobías es muestra del deísmo en mayor grado, de un olvido total de su humanidad carnal y de una gran displicencia con su padre:

“Mi vida es la Verdad. Estoy entregado a Dios. Está en el viento, en las aves, en el mar. Está dentro de mí. Mi padre, tú, yo mismo, somos un poco Dios. Me sumerjo en el mar, y fluye a mi lado. Me entrego a la selva, y lo veo hecho vida pujante. Me refugio en mí y lo encuentro en el poso de mi ser. Lo siento en todas partes y nadie sabe eso más que yo. Tengo en mi alma el infinito y con eso me basta. Y todo esto lo hago poesía, lo expreso en palabras rítmicas y hermosas. ¿Para qué quiero más? ¿Qué me importan hijos o dinero?” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 62].

Del mismo modo que Sara, Tobías renuncia a la dualidad característicamente humana de cuerpo y ama, pero en este caso a favor del alma, renunciando a todo lo carnal, lo que le lleva a un panteísmo exacerbado¹⁴⁷. Será en el quinto coloquio donde

¹⁴⁶ Este complejo edípico aparece remarcado a lo largo de toda la obra. Otros ejemplos, tanto de su dependencia materna como de su deísmo, los encontramos con la llamada de Tobías a su Madre para defenderse de la posible marcha de su lado: “Entonces me ayudaría mi madre, que tiene toda la fuerza infinita de la Naturaleza. ¿No la conoces? Espera, la llamaré. ¡Madre, madre! (Sale la Madre). Ven, madre, a reírte, que el viejo encontró alianza. ¡Entre los dos quieren arrancarme de tu lado!” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 64]. En el cuarto coloquio, Tobías, en conversación con Azarías, afirma que “me espera mi soledad y mi madre, y todas las cosas amadas” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 96].

¹⁴⁷ En el sexto coloquio Asmodeo y Azarías harán referencia a “ese poema panteísta que estaba escribiendo [...] Un gran poema, pero lastimosamente panteísta” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 137], lo que vincula al personaje de Tobías con la tradición de escritores románticos que veían en la Naturaleza el motivo de inspiración de enormes poemas.

Tobías reconozca su error, ante la visión de su cuerpo muerto, tal como veremos un poco más adelante.

Por otro lado, Tobías padre, quien busca el realce de su linaje, la vida honrosa a Dios de su hijo:

“¿Puede haber peor que un hombre que rechace su destino? Es el suyo que su casa vuelva a su realce antiguo, y se realcen sus estancias con sangre nueva. Casarse y recuperar mi hacienda, y conducir mi estirpe, que los años de mando se me agotan” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 59]

Entre medias, Azarías, quien pretende salvar a Tobías, “si me acompañas, te mostraré inmensidades que se abarcan de una sola mirada. Te mostraré a los hombres” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 63], incluso manejando las mismas argucias que Asmodeo en el coloquio primero, es decir, a través de la seducción de las palabras, esta vez aumentando la autoridad de Tobías padre:

“Azarías.- ¿Olvidaste la autoridad que se te dio sobre ellos? ¿Es que tú mismo no eres fiel a tu destino?”

Padre.- Murió mi energía. No me siento capaz.

Azarías.- (Lo pone de pie.) Tobías, hombre justo, temeroso de Dios, ¿te atreverás a levantar tu cara en Su presencia si no supiste mandar?”

Padre.- No puedo.

Azarías.- ¿Y los muertos de tu sangre? ¿Y tu lealtad?”

Padre.- ¡Mis muertos...! ¡Pronto estaré ante ellos!

Azarías.- ¡Te apartarán de su lado, tendrán vergüenza de ti! Todos los que llevaron tu nombre sabrán que ya nadie les representa en la tierra por tu debilidad”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 64-65]

Este incremento de la autoridad del padre se revela como fundamental dentro de una lectura ideológica de la obra. Azarías recurre a la tradicional idea del “pater

familias”¹⁴⁸ y Tobías no será hombre hasta que, conseguida la unidad de cuerpo y alma, aceptado el matrimonio, no tenga esa capacidad de mando:

“Sara.- (Con reacción súbita) ¿Tú? No sabes ordenar: es cosa de hombres

Tobías.- Es cosa mía. No volverás, y si volvieras me siento capaz de violencia”

[*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 118]

Los dos triángulos trazados en los dos primeros coloquios terminan entrelazándose en tercero, con la llegada de Tobías a casa de Rághel para reclamar el dinero prestado por su padre años ha. Es en ese momento cuando se presenta lo que el autor ha venido a denominar el “esquema Tobías”, constante en toda su producción literaria, especialmente en las obras de estos años, que no es sino la concepción del amor como salvación mutua¹⁴⁹. Sara ve su posible salvación en este encuentro, no leyendo en el fondo de su alma, como pretendía Asmodeo, que, controlando su subconsciente, pretendía llevarla al incesto, “sino fuera de ella. He leído en el alma de Tobías” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 88]. Tobías, por el contrario, no ve su salvación, sino su perdición¹⁵⁰, ya que la tarea de Azarías es convencerle de la bondad y necesidad del amor como salvación y como vivencia plena:

“Hasta ahora eras como una reunión de excelentes piezas sin armonía. Ignorabas la carne, pero un día u otro habrías de encontrarla. Sólo la pasión puede darte unidad y sentido. Sin amor, será tu vida quebrada, vacilante, confusa. Tentarás todos los caminos, los dejarás todos. Si

¹⁴⁸ Veremos en el siguiente apartado, dedicado a su producción teórica y periodística durante la Guerra Civil, cómo Torrente Ballester colaborará en la prensa nacional escribiendo una serie de artículos bajo este mismo nombre, “Pater familias”.

¹⁴⁹ Javier Mariño, *Los gozos y las sombras y Don Juan* deben a esta obra, en cierto sentido, su base estructural, ya que parten de este mismo esquema.

¹⁵⁰ “¡Todos los peligros que esquivé a lo largo de mis años, resumidos en este momento! Dineros, y esta mujer que me inquieta, que nada más verla me llena de temblor. Siento que mi vida se parte, y se me va el cuerpo del alma. ¡Déjame marchar!” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 86]

amas, será tu vida limpia y derecha, clara y segura” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 95]

Aquí radica otra inversión de los dos triángulos presentados, aparte de la ya citada renuncia a la dualidad cuerpo-alma, a favor del primero Sara y en favor del segundo, Tobías. La salida antagónica del denominado “esquema Tobías” es la huida o muerte, que es la opción que maneja Sara ante la presencia de su padre y antes de conocer a Tobías (coloquio tercero) o Tobías tras conocer a Sara (cuarto coloquio). Y es que, por un lado, Asmodeo trata de subvertir la naturaleza pura de Sara y Rághel, evitando la muerte de ésta porque supondría la salvación de su padre, del que busca también su perdición, “¿Quién perderá entonces el alma de su padre?” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 99], incidiendo en lo carnal. Por otro lado, Azarías trata de salvar a Tobías de su pretendida pureza, de su rechazo del propio destino humano, que reduce a su intelecto, a su existencia como su propio dios, a esa actitud tan fáustica de rechazo a los demás y a su cuerpo, “no sentía el cuerpo, y mi alma era serena. Ahora mi cuerpo es un carbón encendido y el alma se me contagia de ardor” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 94]. Sólo ante la contemplación de su cuerpo inerte, el alma de Tobías reconoce el error en el que ha vivido¹⁵¹ y acepta su destino humano, es decir, cristiano, resultando de esta revelación su aceptación del matrimonio. La aceptación de la salvación por el amor, lógicamente en su expresión más cristiana, como es el matrimonio, será la que haga coincidir los dos triángulos al final de la obra, eliminando la actitud inicial de Tobías y las artimañas y tretas psicoanalíticas de Asmodeo, que quedará derrotado tras el sexto coloquio, cuando superen la noche de bodas velando y en oración.

Este proceso de homogeneización de las dos estructuras geométricas tendrá un doble campo de acción. El conflicto entre el Bien y el Mal se dirimirá al saber quién podrá llevar a su campo los dos triángulos establecidos, pero con una diferencia, y es que

¹⁵¹ Este desdoblamiento es un recurso que aparece en varias obras de estos años, como puede ser el auto aubiano *Pedro López García* o la propia obra de Torrente Ballester *Lope de Aguirre*, como veremos más adelante. Otra obra interesante a este respecto sería *Judith y el tirano* de Pedro Salinas, donde, más que el desdoblamiento, aparece una disociación del personaje del dictador, que tiene su cara humana y que termina triunfando sobre el tirano. Esta idea tiene bastante que ver con el planteamiento que sobre el dictador plantea Torrente Ballester en sus obras *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *La isla de los Jacintos cortados*, así como también en *El retorno de Ulises*.

Asmodeo no permanece vinculado exclusivamente a su triángulo de acción. Tanto la salvación como la perdición de Sara, Tobías, Rághel y Tobías padre está necesariamente interrelacionada, por lo que la acción de Asmodeo desbordará el planteamiento inicial de los dos primeros coloquios. De este modo, ante la previsión de poder perder a Sara al enamorarse de Tobías, la incita para que el elegido sea Azarías, lo que la llevaría, indefectiblemente, a la perdición (“Si en alguien se ha de posar tu amor en anhelo, ¿por qué no con el doctor Azarías?” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 90]). En el sexto coloquio, que podríamos definir como la batalla final entre las dos fuerzas, Asmodeo hace que uno de los Deseos que conforman uno de los dos coros que entran en liza en este coloquio adquiera la apariencia de Azarías, tanto para tentar a Sara como para exacerbar el alma de Tobías ante la posibilidad de perder a su amada, una vez recuperada la dualidad cristiana del cuerpo y alma [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 142].

Del mismo modo, el trabajo del demonio psicoanalista se amplía a la esfera de Tobías, al que debe hacer perder su alma, aunque sea defendiendo ante éste la supuesta supremacía de ésta:

“Ya Sara te prende. Ya domina tu alma. ¡No cedas, Tobías! ¡Tu libertad, tu perfección, todo primero! [...] Pasa el río; y después las montañas, y el desierto y acomódate en cualquier amable soledad; pero muy alto, por encima de los hombres más altos, donde tu mirada alcance el vuelo del cóndor, y seas poderoso y sientas el orgullo supremo de sentirte igual a Dios, dios tú mismo” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 102].

En el sexto coloquio, vuelve a aparecer esta influencia de Asmodeo sobre Tobías, a quien tenta apelando a su intelectualidad, domeñada ahora por su coexistencia con la realidad corporal, en relación a la oración que junto a Sara reza,:

“Asmodeo.- Eso de los Cielos insondables... como sabes el Cielo tiene límites.

Tobías.- Ciertamente.

Asmodeo.- Hay un error en la oración. Y en cuanto al Infierno, la ciencia no lo cree posible: está en absoluto desacuerdo con la infinita misericordia de Dios. Toda la oración es inexacta.

Tobías.- (Lánguidamente) ¡Pero hay que orar! No puedo discutir ahora: es cuestión de vida y muerte, y de salvarla...

Asmodeo.- ¡Qué baja cae tu inteligencia!”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 63]

Esta propuesta demoníaca es totalmente contrapuesta a la planteada por Azarías, quien habla a Tobías, en el segundo coloquio del siguiente modo: “Eres hombre, no sólo espíritu, y no sabes lo que duele la quiebra de la propia unidad, cuando se riñe en íntima pelea. Pesa una antigua maldición sobre los solitarios” *[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 63]*. De este modo, el dilema de Tobías enfrenta a las dos entidades celestiales, tratando de desvincular cuerpo y alma o la búsqueda de su humanidad más perfecta, que no es sino el matrimonio, del mismo modo que el dilema de Sara, quien debe igualar los dos elementos de su humanidad. Es, en palabras, de Nugent, la búsqueda de la pureza de Tobías el tema que desarrolla este triángulo de personajes, con dos instigadores, Tobías padre y Azarías y un renuente Tobías hijo, mientras que en el otro triángulo se desarrolla, junto a la lucha de Sara por rasar sus dos realidades, tal como venimos describiendo, el tema del incesto, aunque ocupa un desarrollo menor, tanto en cuanto ésta es una lucha contra la fuerza del mal, en este caso Asmodeo, quien urde una diabólica trama para perder las almas de Sara y Rághel. A pesar de la presencia de este tema del incesto, nos resulta extraño y ciertamente mal entendida la obra si sobre este esquema geométrico se prepondera únicamente la presentación del tema del incesto [ver G. Reigosa, 2007: 75]¹⁵². No creemos que ese entramado poético de disposición geométrica se enarbole en torno a tal tema, sino a ese referido “esquema Tobías”, donde el amor supone la salvación recíproca, y a la eterna lucha entre el Bien y el Mal, que confluyen en el citado sexto coloquio, donde los dos

¹⁵² Bien es cierto que propio autor confirmó al periodista esta interpretación, y que en la reedición de su *Teatro* afirma que “puse en el centro de la trama el <<motivo>> del incesto” [Torrente Ballester, 1982, I: 14]. No creemos errar en nuestra afirmación si tomamos estas palabras del autor en su justa medida, ya que el “motivo” no es el “tema” de la obra, sino el medio del cual el autor se sirve para desarrollar el segundo. La presencia de este tema, no obstante, debe ser tenida en cuenta en cualquier valoración temática de la obra por su divergencia temática respecto a lo canonizado en este tipo de teatro.

jóvenes contrayentes oran en su noche de bodas, superando la tentación carnal vinculada al cuerpo, principalmente a través del personaje de Sara, gracias a la oración, vinculada al alma. De este modo, el antaño deísta Tobías termina por clamar al cielo en este coloquio: “Recibe mi oración, Dios distinto de mí. No sé hablarte, y todas mis palabras son inútiles. Ahora, Señor, las buscaré nuevas para tu nombre y elogio. Con ellas te designará mi corazón; les pondré conocimiento y fervor para mi perdón y alabanza” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 146-147]. Por su parte, Sara, vencida la tentación por la oración y viendo a su marido vivo tras la primera noche exclama:

“Sara.- ¡Siete veces bajé al jardín en siete años, vestida de tristeza! Había olor a muerte y un aire lúgubre. Ahora la vida estalla en las flores, y las rosas se recrean en pimpollos. ¡Eterna primavera! Los lirios cambiarán la color, se hará ruborosa su blancura. ¡Nacerán otros, cándidos como los míos, y cumplirán su destino para siempre!” [Ibíd.]

De este modo, la estructura geométrica planteada desde el principio se cierra en el sexto coloquio con el definitivo entrelazamiento de ambos personajes y el triunfo de Azarías sobre Asmodeo, tras la lucha que los dos ejes de los triángulos entablan con las tentaciones carnales propuestas por el demonio y de la que salen triunfantes. Debemos añadir, incluso, que existe una interpretación politizada de esta obra, que analizaremos más adelante y con la que, lo avanzamos ahora, no estamos en desacuerdo, y como muestra un botón. Toda esta estructura geométrica posee una clara vinculación con la ideología del bando nacional. Responde a la estructura perfectamente jerarquizada y ordenada que los diferentes elementos teatrales deben tener dentro de la obra dramática que ha de conformarse siguiendo los nuevos principios estéticos, ya que, como señalaba el propio Torrente Ballester, la creación dramática, “como en otras muchas cuestiones, es cuestión de jerarquía” [Torrente Ballester, 1937: 31]. Incluso el lenguaje exaltado de Sara y Tobías tras vencer la tentación en el sexto coloquio no es sino un característico “lenguaje simbólico lleno de connotaciones de jerarquía, verticalidad y elaboración humana” [Prendes Guardiola, 2006: 232]. Este requerimiento dramático del autor ferrolano no es más que una extrapolación a uno de los campos culturales de la utopía falangista de la sindicación general del país, que como reconocía Ridruejo, en una opinión ya citada, “podía valer, claro está, para el cine las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente” [Ridruejo, 1976: 130], por lo

que no resulta descabellado realizar una lectura de la obra como una defensa de la “claridad frente a la indefensión, orden y jerarquía (Dios superior y distinto a las criaturas) frente al vago deísmo del joven” [Prendes Guardiola, 2006: 232]. Aunque pueda resultar excesiva esta afirmación, es necesario conocer el posicionamiento de nuestro autor dentro del bando nacional durante estos años de conflicto y hasta 1942, no reduciéndose exclusivamente a su producción dramática y teórica, sobre todo si se enfoca exclusivamente con la luz de su producción futura, sino a su papel como ideólogo y acérrimo defensor de los valores nacionalcatólicos. Y es que, como veremos en el apartado siguiente, su papel como articulista durante la Guerra Civil le sitúa como uno de los más conspicuos defensores del nacionalcatolicismo, alejando sus reflexiones, hasta cierto punto, de su producción dramática.

Elegido, por tanto, no sólo un género, que implica la necesaria elección de un bíblico, sino un esquema que responde perfectamente a los ideales jerárquicos que propugnan Torrente Ballester y otros muchos en el bando nacional, queda completar el desarrollo de esta obra para completar el análisis de una creación que no deja de estar sometida al proceso de ideologización que hemos venido caracterizando a lo largo de este apartado.

Será la elección del tema bíblico la que determine el desarrollo de la forma dramática de Torrente Ballester. Esta dependencia de la forma respecto del tema será una constante dentro de la literatura falangista y fascista, tal como vimos al tratar la obra de Giménez Caballero de *Arte y Estado*, quien planteaba que la función literaria se reducía a la revelación del Misterio o Verdad, lo que necesariamente implicaba una subyugación de la forma al tema. La influencia de este texto de 1935 sobre las ideas dramáticas de Torrente Ballester ya han sido señaladas, y este punto no es ajeno a la influencia citada ya que para nuestro autor “el tema es el armazón dramático, lo que sostiene y hace eficaz a la forma” [Torrente Ballester, 1937: 34]. Si el libro bíblico de Tobías resalta valores como la santidad del matrimonio, el respeto filial, la misericordia, la aceptación humilde de las pruebas y la eficacia de la oración, Torrente Ballester diseñará su esquema geométrico para desarrollar estas ideas, que, como veremos un poco más adelante, tienen una fácil lectura ideologizada, en consonancia con el proceso bélico en el que se escribe. Esta es la lectura que aporta Robert Nugent, para quien “the intent then is to show that the unity of man resides, non in his own individual search for purity, but rather arises from conventional ideas of religious belief and marriage” [1989:

13]¹⁵³. Este planteamiento será el desarrollado a partir de los dos triángulos que citamos antes, en una explicitación de la eterna lucha entre el Bien y el Mal. Será esta búsqueda de la pureza, de la “sombra fugaz de la unidad del hombre” como señalaban Rosales y Vivanco en su Loa-prólogo [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 37] la que guíe el desarrollo de toda la obra, que se irá desgranando a lo largo de los diferentes coloquios con posturas enfrentadas en torno a la aceptación o el rechazo del deber religioso y el respeto por la tradición¹⁵⁴.

De ambos triángulos conformados en los dos primeros coloquios comenzarán a desarrollarse los devenires de ambos protagonistas con una presencia constante de las teorías freudianas y del subconsciente como campo de batalla entre las fuerzas del Bien y del Mal. Ya señalamos la influencia de las teorías de Freud en el teatro europeo contemporáneo¹⁵⁵, la ejemplaridad de Lennormand a este respecto y la lectura de nuestro autor de obras teatrales francesas durante estos años. Es, por tanto, fácil suponer la procedencia del uso del psicoanálisis en esta obra, entre otras fuentes, como la anteriormente citada de d’Ors, de la obra de Lennormand, principalmente a través de la figura de Asmodeo, que, como y señalamos, no es sólo un demonio, sino psicoanalista. De este modo, todas las estratagemas planteadas por Asmodeo para perder, en el sentido católico del término, las almas de Sara y Tobías, responden a procesos propios del psicoanálisis. Es el propio demonio quien reconoce que “¡contra todos los ángeles, mi complejo de Electra no falla! ¡Es una maravilla!” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 52], y el que no duda en utilizar a otros demonios como artífices de una realidad onírica que haga surgir desde el subconsciente la respuesta consciente que buscaba en Sara, es decir, el incesto. La novedad teatral no está únicamente presente en esta introducción de las teorías freudianas en los conflictos dramáticos, sino en el tratamiento que se les da dentro de la obra. De este modo, en el coloquio tercero, los ocho diablos que se aparecen en un supuesto sueño a Sara como sus siete difuntos esposos y su madre, aparecen bajo la forma dramática de Coro, muy característica del

¹⁵³ “la intención entonces es mostrar que la unidad de hombre reside, no en su propia búsqueda individual de la pureza, sino que más bien proviene de las ideas convencionales de las creencias religiosas y del matrimonio” [Nugent, 1989: 13].

¹⁵⁴ “Each of the first six acts gives positions for or against the acceptance of tradition and a denial of an individual’s search for purity” [Nugent, 1989: 13].

¹⁵⁵ Para un desarrollo mayor de estas ideas se puede consultar la introducción de Muñoz-Alonso a su *Teatro español de vanguardia* [Muñoz-Alonso, 2003: 35-49].

género del Auto Sacramental modernizado. De este modo, Alberti conforma un Coro con los cinco sentidos en su obra *El hombre deshabitado*, del mismo modo que Torrente Ballester introduce este Coro de demonios, al igual que el de los Recuerdos Obsesivos, que acosan a Sara al final de quinto coloquio, cuando está decidida a huir, es decir, a morir, y el de los Recuerdos Confusos y Deseos Inconcretos, que entran en juego en la batalla final que libran Sara y Tobías contra la tentación (sexto coloquio), siendo utilizados indistintamente por los dos vértices sobrenaturales de los triángulos tazados. Estos coros, aparte de su carácter funcional en la obra, desarrollar el complejo de Electra de Sara para poder encaminarla hacia el incesto, poseen una función metateatral, que, como se recordará, era el eje primordial sobre el que giraba la primera obra conservada de Torrente Ballester. Asmodeo recuerda en el tercer coloquio al coro de demonios que “esto es tan serio como una representación teatral, donde yo soy el autor. Ateneos a vuestro papel. Tú (*a uno de ellos*), su Madre. Vosotros (*a los restantes*), los maridos. Nada de fantasías ni de raras metamorfosis. Menos poesía y más eficacia. Se trata de un negocio muy serio, y va mi crédito en él” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 71]. De este modo, en la presencia de este coro de demonios se vuelven a presentar unidos elementos tradicionales, como el coro trágico, caracterizado por esa función distanciadora, metateatral [Pavis, 1998: 97] y por la música, “No. Canción sin palabras: efecto sobre los centros motores” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 73], y el baile que caracterizó al coro griego, “se visten las capuchas y desaparecen, siempre bailando, al son de una música que no se oye, marcando correctamente el ritmo y exagerando los gestos” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 81]; pero al mismo tiempo se incluyen elementos modernos como la propia función encomendada a este coro, que no es sino influir sobre el subconsciente de Sara para dirigirla sin remedio al incesto, presentándose bajo las figuras de sus siete maridos y recalando las semejanzas de cada uno con su padre [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 74-78].

De este modo, *rara avis* dentro del bando nacional, Torrente Ballester comienza a aunar algunos desarrollos vanguardistas¹⁵⁶, como son las propuestas francesas que secuencian la acción de la obra, la desmitificación o la introducción de

¹⁵⁶ “Mi mente trabajaba en el ambiente intelectual que se llamó <<de vanguardia>>. Publicado *El Joven Tobías* en los tiempos de Cruz y Raya y de *Revista de Occidente* hubiera sido bien recibido” [Torrente Ballester, 1982, I: 13].

elementos psicoanalíticos “y su ristra de complejos” [Torrente Ballester, 1982, I: 14], con algunos tradicionales, como la recuperación del misterio o de los coloquios, sin olvidar el uso ideológico de estos géneros litúrgicos o fácilmente asimilables por éstos. No es fácil, sin embargo, encontrar en las palabras de Torrente Ballester ninguna relación de este último tipo, es decir, de las que relacionarían su obra con la Guerra Civil. En palabras a Carlos G. Reigosa:

“Esta comedia inventeina para, dalgún xeito, sosear os meus insomnios en Paris, cand xa non sabia que fora da miña familia e non podía durmir. Para facer algo, inventei esta comedia, planeeina, e despois escribina en Ferrol. E cando vou a Burgos leo fragmentos aos meus amigos. Gústalles e entón publícase” [G. Reigosa, 2007: 76].

Con su habitual ironía refrenda esta desvinculación de la obra con el momento bélico, al responder a la pregunta del mismo autor sobre la publicación de la obra en una colección de temas de guerra con un sarcástico “Moi encaixada, si” [G. Reigosa, 2007: 75]. No creemos, sin embargo, que sea sacar la obra de contexto, remarcar ciertos elementos que pueden mostrar cierta intencionalidad ideológica en esta obra. En primer lugar, la elección del tema y del género supone una toma de posición dentro de un disputado campo literario, donde la defensa explícita de los valores católicos suponen un posicionamiento ideológico, sobre todo si se tiene en cuenta la necesidad atribuida al arte por López Aranguren, como ya señalamos, de representar el verdadero espíritu de España. Un sainete, atendiendo a las carteleras de ambos bandos, no tiene este carácter ideológico de defensa de los principios católicos en este caso, que sería uno de los pilares fundamentales del nuevo teatro en el bando nacional. A pesar de las innovaciones temáticas, los procesos de deconstrucción a los que somete diferentes elementos propios del género, la desmitificación que aparece embrionariamente en esta obra y las novedades dramáticas que aporta, la toma de posición adoptada en la obra es inequívoca. Ya en el segundo coloquio, este conservadurismo ideológico se hace patente de manera palpable, a través de los requerimientos de Azarías a Tobías padre para imponer su autoridad:

“Azarías.- *Sabrán que tu hijo y tu mujer te impidieron cumplir el fin de tus años. ¡Tu hijo y tu mujer! ¿Dónde está la nobleza, así pisoteada?*” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 65]¹⁵⁷

En el discurso final de Azarías podemos ver otras muestras del conservadurismo ideológico que preside toda la obra:

Azarías.- (A la MADRE) Nunca olvides que hay orden más alto que el amor humano. (Le besa la mano) (Al PADRE) Que jamás debilidad alguna ponga trabas a tu deber; no olvides que aún eres padre. (Le da la mano) (A SARA) Tu salvación es tarea cotidiana; no la olvides en el delirio de amor. (Le da la mano) (A TOBÍAS) La unidad verdadera se logra después de la muerte; pero en la vida, Tobías, siempre el cuidado de no perderla. No olvides mi amistad (Le da la mano más fuertemente que a los demás)” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 155]

Desde otra perspectiva, más temática que genérica, Pérez Rasilla considera que la figura de Tobías “puede relacionarse con la invitación a una juventud estetizante y aletargada –tal como la vería el escritor– a que supere su egoísmo –amor a la poesía y a la naturaleza, rechazo a abandonar el hogar materno, indiferencia ante las tradiciones de los mayores, etc. – y asuma sus responsabilidades” [Pérez Rasilla, 2003: 170]. Lectura bastante similar a la que nos presenta Prendes Guardiola, para quien Tobías es “el joven que ha de convertirse en hombre, es decir, pasar del ocio estéril a la responsabilidad, de la vida en soledad y del amparo materno a la elección de una esposa” [Prendes Guardiola, 2006: 228]. Estas interpretaciones no nos parecen desacertadas, aunque contravengan las propias declaraciones del autor, ya que sitúa la obra y el autor en el contexto concreto en el que se escribió la obra. El propio autor en la introducción a la edición de 1938, que hace desaparecer en la reedición de su teatro, confirma que la obra está escrita con la intención de revelar al hombre “su ser eterno e

¹⁵⁷ Citamos páginas atrás como esta superioridad del hombre se hace patente en Tobías hijo cuando acepta la dualidad cristiana de cuerpo y alma:

“Sara.- (Con reacción súbita) ¿Tú? No sabes ordenar: es cosa de hombres.

Tobías.- Es cosa mía. No volverás, y si volvieras me siento capaz de violencia”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 118]

inmutable” [Torrente Ballester, 1938: 8], es decir, mostrar la verdad del hombre que ha de regir los destinos de la nueva sociedad¹⁵⁸. La intelectualidad de la obra no puede servir como elemento disuasorio de una lectura más mediatizada de la misma, ya que, como considera el profesor Pérez Rasilla, esta obra no hace sino relejar la guerra pero “desde la distancia y desde la metáfora y se propicia un cierta reflexión intelectual” [Pérez Rasilla, 2003: 169].

Este proceder de Torrente Ballester no es exclusivo, y en la misma obra, la Loa-prólogo que escribieron Rosales y Vivanco refrenda esta vinculación a la guerra que se vivía por esos años. En uno de las últimas estrofas de la Loa se puede leer:

“tierra que le escuchó, cuando indulgente
le dio voz verdadera y obradora,
tierra que amó la Sangre redenta
que la eleva hasta Sí, piadosamente,
tierra inmortal, alegre y prometida,
¡también tendrás tú, Gloria!
¡Renovarás tu Gracia, bendecida
Por su Cuerpo, Su Sangre y Su Memoria!
Todo lo que miréis será esta tierra”

[*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 37]

El carácter religioso de la obra viene a conformarse un posicionamiento ideológico que va más allá de lo puramente estético o teatral, ya que el antagonismo de las tomas de posición respecto al cristianismo en ambos bandos durante el período bélico, supuso la conversión no sólo de la ideología, sino de las formas y de la retórica relacionada con el pensamiento católico, en un arma de defensa o de ataque para cada cual según su posicionamiento, es decir, en un elemento más del repertorio mediatizado

¹⁵⁸ Para Prendes Guardiola los conceptos de unidad y destino se presentan en la obra torrentina como “ideales de realización personal hacia la que debe orientarse la conducta humana” [2006: 232.]. Santos Juliá, por su parte, convierte este concepto de unidad como uno de los elementos primordiales del pensamiento falangista: “El sentido de la cultura española consistía en devolver al hombre su unidad, condición previa para el cumplimiento de la afirmación española en el exterior a la que habían renunciado con sus campañas abandonistas los marxistas, los republicanos, los separatistas; en resumen, la antipatria” [Juliá, 2004: 326].

de cada uno de los bandos. La redención mostrada en la obra, por tanto, es anunciada ya desde la Loa inicial como el elemento principal de la obra, otorgando una primacía al contenido ideológico sobre la forma teatral, haciendo referencia a una tierra que, como la española, había sido la defensa de la cristiandad. Pero la posible lectura bélica de la obra no se reduce únicamente a la elección del género y al tema elegido, sino también al desarrollo que del mismo se hace. Si bien no existen referencias claras al conflicto, la obra muestra un desarrollo perfectamente inserto en la ideología falangista en la que está inmersa el autor ferrolano, lo que nos devuelve una obra condicionada en su forma, desarrollo y estilo por una ideología política, tal como hemos caracterizado muchas de las obras y autores que escribían y disertaban sobre el devenir de la literatura antes de la guerra.

Y es que la lucha de Tobías defenestrando todo lo corporal y reduciendo su existencia a la vida intelectual y del alma yerra tanto en cuanto no cumple con los preceptos cristianos que deben regir la vida humana. Azarías confirma a Tobías que “dejarás de verme cuando hayas encontrado el orden y la segura vida” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 109], cuando sea capaz de hacer frente a su destino: “Tienes un destino que servir. Para que lo cumplas estuve a tu lado y en tu guarda” [Ibíd.]¹⁵⁹. La idea de servicio, orden y, sobre todo, destino, son constantes en todo el pensamiento falangista y, en general, dentro del bando nacional en estos años de guerra, aunque se irá disipando poco a poco durante los primeros años de posguerra, tal como veremos en el apartado correspondiente, por lo que su inclusión en la obra torrentina nos presenta una obra que no es ajena al momento histórico en la que se escribe. La influencia orteguiana en el pensamiento torrentino ha sido ya reseñada al estudiar la primera de sus obras, pero sigue presente a lo largo de toda su obra, incluyendo esta obra. Y es que la personalidad orteguiana se explica como un quehacer individual, vinculando este drama con el primero del autor ferrolano, ya que, en palabras del filósofo, “el hombre no es cosa ninguna, sino un drama” [Ortega y Gasset, 1975: 46]. La vida es entendida como un constante proceso de elección entre las diferentes propuestas que se nos presentan en cada momento vital y Torrente Ballester no hace sino dar una interpretación moral y trascendente a las ideas orteguianas,

¹⁵⁹ Del mismo modo que aceptar el propio destino es propuesto de manera positiva, la negación de éste, será presentada como algo negativo, tal como indica Azarías: “La imagen de tu destino incumplido te atormentará permanentemente” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 112].

vinculando la idea del querer de la propia vida con el destino que se nos ha encomendado.

El propio Torrente Ballester nos ofrece su propia concepción del hombre moderno, que tiene una profunda vinculación con esta obra y con el pensamiento falangista. Para el ferrolano el hombre moderno es “un viajero que ha olvidado el nombre del lugar de su destino, y que ha de volver al lugar de donde viene para saber a donde va” [Torrente Ballester, 1941: 14]. Este viaje hacia el destino de cada uno, pero por sinuosas sendas que nos llevan nuevamente al punto de origen para conocerse a uno mismo en profundidad es el viaje que Tobías realiza en esta obra, desde su desdén inicial por el destino asignado, hasta la aceptación del mismo cuando conoce la verdadera esencia dual del hombre, cuerpo y alma. El destino es la interpretación falangista de este quehacer vital orteguiano, la ecuanimidad entre cuerpo y alma, deseo y deber, que ha de mostrar en su total unidad la autenticidad del hombre¹⁶⁰. En el caso de Tobías, la lucha entre el deber y deseo se dirime en favor del primero, convirtiéndole en un hombre auténtico, como hemos visto capaz de imponerse ya sobre Sara, no como al principio de la obra, a la que temía. Esta imposición dramática del destino sobre los deseos es fácilmente extrapolable al clima mediatizado y bélico en que se escribió la obra, lo que nos permite pensar, por tanto, que no es tan ajena la temática de la obra que analizamos al pensamiento falangista y al momento histórico, del mismo modo que tampoco lo es el tratamiento que el autor hace del tema¹⁶¹.

En palabras de Thomas Mermall, “this type of artistic self-assurance, intellectual boldness and moderate assimilation of the spirit of modernism is characteristic of the liberal falangist temperament in period of optimism, when the ideas of tradition, authority and personal destiny had not yet dissolved in bureaucracy, social fossilization and ultra-reaccionar Catholicism, but were still essential component of a

¹⁶⁰ Este concepto de unidad, al que tanto hemos recurrido citando los textos del propio Torrente Ballester, y, en concreto, la ruptura de esa unidad, será uno de los elementos que los autodenominados “falangistas liberales” consideraran perniciosa herencia del liberalismo como veremos al comienzo del tercer apartado.

¹⁶¹ Del mismo modo que el ya señalado “esquema Tobías”, en *Javier Mariño* vuelve a aparecer esta disquisición entre el deber y el deseo, la noción de destino como creencia vital que ha de marcar nuestro quehacer personal, tal como veremos.

new nationalism¹⁶²” [Mermall, 1973: 49]. Su inserción en el grupo de Ridruejo implica la necesaria vinculación de nuestro autor con la corriente falangista que terminaría por denominarse liberal, aunque, como veremos en el punto siguiente, tal caracterización no era fiel a la realidad de esos años. Esta vinculación con un Departamento tan mediatizado y mediatizador como es el de Propaganda hace pensar en la necesaria función propagandística de todas y cada una de las producciones que desde tal Departamento se realizaban.

A pesar de las declaraciones de Ridruejo, que consideraba que su Departamento “-¡nada menos que la propaganda!- fue el menos sectario de los que se constituyeron durante la guerra” [Ridruejo, 1976: 136], es difícil visualizar el despacho de Ridruejo tal como él nos lo presenta en sus memorias, “el centro raro donde era posible hablar de todo sin recelos ni precauciones” [Ibíd.]. Puede que la actitud del grupo fuera ésta, que se pudiera hablar de todo sin preocupaciones entre ellos, pero las publicaciones que dependían de este departamento, tales como *Jerarquía*, *Destino* o *Vértice*, así como los libros que bajo su jurisdicción se editaban, estaban claramente determinados por la guerra a “no permitir una expresión que no fuese de puro y duro nacionalsindicalismo” [Trapiello, 2002: 271]. De este modo, no explícita pero sí implícitamente, la guerra determinó la creación literaria de todos estos autores, cuyas publicaciones se caracterizaron o bien por su tono violento casi siempre, por su mucho fanatismo o por la defensa de unos valores que han de redireccionar el devenir de España. Y ésta es, en nuestra opinión, la dirección que adoptó el escritor ferrolano en la composición de su primera obra dramática publicada.

En el prólogo al primer y único volumen de su *Obra Completa* redunda en el mismo aspecto:

“A El viaje del joven Tobías, ya que carecía de contenido ideológico que se pudiera considerar hostil a la situación, se le buscaron tres pies en lo religioso: interpretación poética de un tema bíblico, aunque explícitamente situada en otro contexto histórico, fue denunciada como

¹⁶² “Este tipo de confianza artística en sí mismo, la audacia intelectual y la asimilación moderada del espíritu de modernismo es característico del temperamento liberal falangista en el período de optimismo, cuando las ideas de tradición, autoridad y el destino personal aún no se habían disuelto en la burocracia, fosilización social y el catolicismo ultra-reaccionario, pero eran todavía el componente esencial de un nuevo nacionalismo”. [Mermall, 1973: 49]

herético al cardenal arzobispo de Toledo. Estuvo a punto de ser prohibido, pero Ramón Serrano Suñer paró el golpe. Yo por mi parte obtuve un imprimatur tardío del obispo de Mondoñedo al que estaba incardinado. No fue menester más” [Torrente Ballester, 1976: 55]¹⁶³.

Esta posible defenestración por su contenido religioso nos revela, únicamente, la existencia de una heterogeneidad dentro del bando nacional, a la que Torrente Ballester fue, como gran parte de sus compañeros del denominado grupo de Burgos, adicto desde el comienzo de la guerra, pese a todas las interpretaciones que se han hecho sobre el carácter monolítico de esta literatura bélica. No coincidimos, sin embargo, con la idea del escritor de que la obra careciera de contenido ideológico, tal como acabamos de señalar. Bien es cierto que existe una diferencia entre las obras a través de las cuales hemos caracterizado lo que constituiría el teatro de circunstancias bélicas del bando nacional y esta obra torrentina, coincidiendo con las palabras del propio autor que otorga a este carácter no bélico de la obra la displicencia que le otorgaron otros autores:

“Los escritores que esperaban asentar su gloria a la capa de las armas mediante el cultivo de los tópicos triunfadores, la combatieron por inadecuada y le negaron valor” [Torrente Ballester, 1986, I: 14]

Estas palabras nos permiten situar nuevamente a Torrente Ballester alejado de lo canonizado, situado en la periferia de un campo literario condicionado por momento histórico muy determinado, al que el propio autor, según hemos argumentado, no es totalmente ajeno, pero que afronta desde un repertorio diferente. Ya hicimos referencia al uso del anacronismo como elemento heredado de sus lecturas teatrales francesas, Giraudoux, principalmente, en relación al hipotexto bíblico, situando la acción en un país caribeño colonial y en un tiempo relativamente cercano. Del mismo modo, los personajes, especialmente la reconstrucción de los personajes angélicos y demoníacos, contribuyen a este anacronismo que, de igual manera que en el primer apartado, nos

¹⁶³ Esta posible sanción eclesiástica de su primera obra publicada la vuelvo a cita en el prólogo a su *Teatro* de 1982 [Torrente Ballester, 1982, I: 13] y en sus conversaciones con G. Reigosa [2007: 75-76].

presenta a Torrente Ballester al lado de las ideas teatrales de Azorín¹⁶⁴. Será, sin embargo, el personaje de Asmodeo, con sus técnicas y estratagemas psicoanalíticas uno de los personajes que, de manera más clara, muestre, como hemos señalado en anteriores citas, este anacronismo¹⁶⁵. Resulta convertirse Asmodeo, a través de la ya citada reconstrucción anacrónica, en el primer personaje nihilista de los varios que recorren la producción dramática de Torrente Ballester¹⁶⁶, rasgo modernizador, pero anclado en la tradición teatral española, e inusual dentro de lo que el teatro español estaba ofreciendo al público. Asmodeo no duda en usar la demagogia, el embaucamiento y el cinismo para conseguir sus propósitos. De este modo, en los ya citados momentos previos al suicidio de Tobías, no duda en llevarle hacia su fin: “Ya Sara te prende. Ya domina tu alma. No cedas, Tobías. ¡Tu libertad, tu perfección, todo primero!” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 102], para concluir, una vez consumado su propósito, “con voz llena de unción.- ¡Oh, fuerte varón, el más grande, el más valiente! ¿Quién llegará a tu poder? ¡Te venero como si fueras ya dios!” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 104]

Todo este anacronismo se desarrollará en torno a tres rasgos que terminarán siendo bastante recurrentes: la ironía, la poesía y la fantasía. Como el mismo autor ha indicado, en esta obra se encierran “unos materiales fantásticos razonablemente acompañados de su miajita de magia, de una buena dosis de lirismo y del inevitable humor en su versión intelectual” [Torrente Ballester, 1986, 19]. En este caso, esta presencia de lo humorístico está regida por el anacronismo que impera en la obra, que, al mismo tiempo que como elemento desmitificador, funciona como elemento modernizador y vanguardista de la obra. La fantasía, de modo análogo, es incluida como herencia de infancia y juventud, tal como señalamos en el primer capítulo, pero como elemento que refuerza la anacronía buscada por el autor. De hecho, la lectura de obras como *Los trabajos de Tobías*, de Rojas Zorrilla, o *La historia de Tobías y Sara*, de Paul

¹⁶⁴ Ya hemos citado en repetidas ocasiones la opinión de Azorín respecto al anacronismo. Remitimos al artículo de Azorín “La comedia clásica” [Ver Bibliografía].

¹⁶⁵ Veremos un poco más adelante que una de las constantes en estas primeras obras de Torrente Ballester será, tal como señaló G. Maestro, la presencia del personaje nihilista. En este caso, será Asmodeo quien, negando cínicamente los valores en que se apoya, desarrolla una acción que tiende a la destrucción.

¹⁶⁶ En un diálogo con Sara, Asmodeo no duda en proclamar que “nunca la vida puede más que la razón” [*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 59].

Claudel es bastante más pareja, en los términos que una adaptación teatral permite de un tema bíblico, al texto sagrado, que la del autor ferrolano.

Sin embargo, estos rasgos no pueden ocultar el error del lenguaje utilizado, que podemos identificar, al menos en parte, con la inclusión en la obra de esas “buenas dosis de lirismo” de las que el propio autor hablaba, demasiado arcaico y rebuscado o, como indica Iglesias Feijoo, “estilo insufrible, que quiere ser clásico a fuerza de suprimir artículos y elidir verbos” [Iglesias Feijoo, 1986, 65]. El propio autor reconoció esta deficiencia, pero del mismo modo trató de exponer por qué se decanta por un lenguaje tan engolado y barroco, en las declaraciones, citadas más arriba, sobre la influencia de Juan Ramón Jiménez en su escritura en estos años [Becerra Suárez, 1990, 200]. El propio autor reconoce estas deficiencias al afirmar que de las críticas vertidas sobre la obra en los años próximos a su publicación, sólo una encuentra acertada, “la que me reprocha la visible influencia, sobre mi sintaxis de la que usaba Cipriano de Valera en su famosa versión de la Biblia. Huella que, por cierto, intento corregir en esta edición” [Torrente Ballester, 1982, I: 14]. No creemos, sin embargo, que las modificaciones que en la reedición de su teatro se llevaron a cabo, salven el drama totalmente. Su extensión y su barroquismo lingüístico quizás necesiten una remodelación prácticamente completa para hacer de ésta una obra teatralmente viable¹⁶⁷. De la edición remodelada podemos destacar algún fragmento en el que el lenguaje sigue siendo ciertamente artificial:

“Si gastase hacienda que no hay, bueno fuera, pues amaría un tanto los dineros; y si dado a mujeres, mejor, que podría enredarse en una para bien y para siempre. Mas las cosas que aman los hombres dejan indiferente a mi hijo, así mujeres como riquezas” [El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 59]

Ese lirismo al que hace referencia Torrente Ballester está presente en la mayor parte de la obra, principalmente en los diálogos de Sara y de Tobías, pero muy especialmente en las poesías incluidas en el texto. En el suicidio de Tobías arrojándose

¹⁶⁷ Este lenguaje tan rebuscado y engolado caracterizará las tres primeras obras de Torrente Ballester, aunque, paulatinamente, en grado menor, y se hace también muy palpable en sus ensayos teóricos, especialmente en *Razón y ser de la dramática futura*, como veremos en el siguiente apartado.

al agua, instigado por Asmodeo, y ante la contemplación de su cuerpo inerte, Tobías declama poéticamente:

“¡Que Dios tenga piedad de ti, cuerpo mío, mitad ausente, carne y sangre perdidas!”

¡Que no llene la tierra tus ojos, y cuando te encuentre, conserven su claridad!

¡Que tu boca esté limpia de ese fango del río, para algún día decir conmigo las más hermosas palabras!

Ahora que la muerte nos separa, me dueles en lo profundo con un dolor ignorado, porque eras mi límite, aún para el dolor.

[...]

¡Déjame siquiera llorar a tu lado, pedirte lágrimas prestadas, por que me será dado llorar!

...cuerpo mío, mitad ausente, carne y sangre perdidas

¡Por última junto a ti, pero ya separados eternamente, irremediablemente!”

[El viaje del joven Tobías, Torrente Ballester, 1982a, I, 113-114]

Forma poemática similar a la del discurso de Sara tras abandonar el Coro de Recuerdos que la han acompañado en su devenir melancólico tras el rechazo de Tobías:

“Din, dan,

Din, don, dan...

Las campanas

Sonarán.

Duerme, mi dueño,

Feliz, duérmete...

Entonces era niña... En el regazo de Sibila hallaba mi cobijo. Y me mandaba dormir feliz. Yo dormía... Y su canción:

Duerme, mi dueño,

Feliz. Duérmete,

Que tu sueño velaré.

Din, dan,

Din, don dan...”

[*El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester, 1982a, I, 113-114]

Estas formas poemáticas, de versículo largo y libre, tiene su origen en Paul Claudel, de quien se reconoce el autor gallego lector por estos años [Becerra Suárez, 1990: 200]. En palabras de Torrente Ballester, esta obra “aspiraba a ser una obra de arte bastante puro” [Torrente Ballester, 1982a, I, 13], lo que explica certeramente la vinculación poética con el prosista Juan Ramón Jiménez de *El Héroe* y dramática, tanto temática como formalmente en esta primera obra, con el autor francés. El ya citado simbolismo, tan influyente en la formación literaria del joven Torrente Ballester, aparece nuevamente en la pluma del católico autor francés, una de sus grandes influencias, tal como él mismo señaló.

A pesar de estas deficiencias lingüísticas y, sobre todo, por las virtudes, novedades y pretensiones renovadoras que muestra el autor en este texto creemos que la obra debe ser considerada de las más relevantes dentro del teatro de estos años en el bando nacional. En un tiempo de “revoltijo y desgañitamiento” [Torrente Ballester, 1982, I: 12], pocas obras muestran un tratamiento tan dramáticamente aceptable y tan alejado de la superficialidad lingüística, temática y estructural imperante por aquellos años, lo que ha llevado, siempre señalando sus deficiencias, que existen y hemos intentado mostrar, a considerarla como una de las mejores obras dentro de la copiosa y, en general, mediocre, producción teatral a que dio lugar la Guerra Civil¹⁶⁸. Y es que sus deficiencias estructurales, principalmente su excesiva duración y su lenguaje barroco, no deben considerarse como una muestra más de ese arcaísmo grandilocuente al estilo pemaniano que hemos caracterizado anteriormente como prototípico del teatro nacional, sino, coincidiendo con Prendes Guardiola, “un arcaísmo lúdico, moderno, a modo de canto de cisne de un teatro vanguardista que la fe (el misterio racionalizado) no contradice, sino que lo dota de pleno significado” [2006: 234]¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Como muestras de esta afirmación, pueden leerse las breves referencias que de ella hacen Pérez Rasilla [2003], Soldevila Durante [1963] o César Oliva [1989], citadas en la bibliografía.

¹⁶⁹ De modo análogo, y como también hemos pretendido mostrar, esta obra comparte numerosos *topoi* con sus dramas posteriores, que depuran y refinan lo que puede aparecer demasiado burdo en este drama, y con su producción narrativa. El propio autor, casi cincuenta años después de oír estas palabras de boca de un cura amigo suyo, recuerda que “quien había escrito aquello podría sin duda escribir otras cosas de más mérito” [Torrente Ballester, 1981, 24].

2.2.2.2.- El casamiento engañoso

De modo muy similar a otros autores y dirigentes del bando nacional durante la Guerra Civil, como es el caso de Ridruejo Luis Escobar, las pretensiones dramáticas de nuestro autor se distancian enormemente de las propuestas más comerciales y de aquellas histórico-políticas al estilo de Pemán que, sin embargo eran las más aclamadas en los escenarios de los nacionales. Aún así Torrente Ballester seguirá desarrollando una obra alejándose de la tipicidad contemporánea, manteniendo esa postura heterodoxa que indicamos al comienzo de este epígrafe¹⁷⁰. Su vinculación con este grupo sigue fortaleciéndose durante los años de guerra y los primeros de la victoria, como ellos mismos la denominaban, dominados por ese espíritu triunfalista tras el fin de la guerra, y de hecho su primera obra tendrá su momento de penosa gloria con la lectura dramatizada ante un grupo de jerifaltes del partido¹⁷¹. Ridruejo comenta los pormenores de esta desangelada lectura de un milagro, que bien “pareció prejuzgar el destino de Torrente como dramaturgo” [Ridruejo, 1976:141] aunque se reconoce el valor prometededor de esta obra, por esta heterodoxia dentro del teatro nacional en lo que respecta a lo escénico y dramático, mezcla de tradición y vanguardia.

Quizá sea esta misma heterodoxia la que sirvió a Ridruejo para calificar el auto de *El casamiento engañoso* de “ingenioso” [Ridruejo, 1976: 178]¹⁷², ya que “lanzaba contra el mundo del esclavismo industrial anatemas que vuelven a oírse con frecuencia en estos días” [Ibíd.]. Resulta sorprendente como en un período bélico y dentro de un campo literario domeñado por la búsqueda de un pasado imperial grandioso, un autor desaproveche la ocasión que resulta ser un concurso de Autos Sacramentales para ensalzar la catolicidad, la tradición hispánica y toda la grandiosidad pretendida en su

¹⁷⁰ Al comparar ésta con otras obras que se presentaron en la misma convocatoria, *España bien maridada*, del padre jesuita Augurio Salgado, y *Huésped de la primavera y vencedor de la muerte* del poeta Diego Navarro, esta diferenciación queda más patente.

¹⁷¹ “Vinieron Serrano Suñer, Fernández Cuesta y Pilar Primo de Rivera con varios de sus colaboradores y, claro es, todo el personal de Prensa y Propaganda y los escritores que estaban a mano.” [Ridruejo, 1976: 140]

¹⁷² Mariano de Paco considera, de modo análogo, que “Torrente unió con habilidad en esta pieza, originariamente dedicada a advertir de los peligros de la técnica, ese tema y el molde del auto sacramental que el certamen mandaba” [de Paco, 1992: 270].

campo, buscando en su repertorio activo un tema tan alejado de las posibilidades que el género sacramental ofrecía para lanzar fáciles y simbólicos anatemas contra el enemigo y en defensa de sus ideas. Y es que, como el propio Torrente Ballester señala, fue esta “una obra de circunstancias” [Torrente Ballester, 1982: 17], pero no en el sentido que hemos venido utilizando en estas páginas. La particular circunstancia que llevó al autor a escribir esta obra no fue la guerra, sino el concurso de Autos convocado por su amigo Ridruejo. Tal como nos revela el propio autor, la génesis de la obra no fue con vistas a la creación de un Auto, sino como respuesta propia al debate abierto en torno al polémico libro del alemán Oswald Spengler *El hombre y la técnica*. El sometimiento del hombre a la máquina o de la máquina al hombre sirvió al ferrolano para que inventara “un drama de personajes abstractos y lo dejé dormir”. He aquí el hombre y su idea, a la espera de la circunstancia que le permitiera concluir esta obra. Y he aquí que ésta se presentó bajo la forma de “un intento oficial de restaurar el antiguo hábito de los autos sacramentales mediante un concurso [que] me hizo recordarlo” [Ibíd.].

Pero de igual modo que Torrente Ballester caracterizó *El viaje del joven Tobías* como una obra de arte puro, ajena a la circunstancia histórica, caracterización con la que no comulgamos, creemos que la caracterización como mera obra de circunstancias es bastante parcial y otra muestra más de su deseo posterior de eliminar cualquier atisbo de vinculación a la estética falangista en estos años. La toma de posición respecto al tema elegido no es tan aséptica ideológicamente como se podría entender en un primer momento, ya que la identificación entre hombre y máquina había sido uno de los elementos caracterizadores de aquella nueva sociedad que exigía una nueva literatura, como fue en ese caso la de avanzada. Díaz Fernández no duda en proclamar efusivamente que se debe saludar calurosamente “al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte” [Díaz Fernández, 2006: 357]¹⁷³. La máquina y la técnica son elementos primordiales en la evolución del hombre, diferenciando claramente la época y literatura caduca con la que ha de venir: “al siglo de las intuiciones y los descubrimientos ha seguido el siglo de la

¹⁷³ En otro pasaje del mismo texto, el autor argumenta redundando en la misma línea: “Los hombres de 1930 han presenciado la guerra europea, la caída de los imperialismos, el desarrollo próspero del socialismo, *el triunfo de la máquina* y del razonamiento lógico, la democratización de la vida en torno. ¿Podrán resignarse a que nada de esto rija en su país porque las viejas oligarquías como esqueletos de elefantes, continúan en pie por la inercia y la indiferencia de una gran parte de la sociedad?” [Díaz Fernández, 2006: 387].

especialización, de la técnica y de la ciencia aplicada. El hombre se beneficia ahora, como nunca, de la civilización” [Díaz Fernández, 2006: 362]. Es paradigmático el tratamiento que del futurismo hace el mismo autor. Este movimiento literario tiene relevancia tanto en cuanto “los obreros italianos empezaron a interesarse por aquel estilo artístico que se desvinculaba del arte tradicional y escogía elementos derivados de la técnica industrial moderna. Pero el giro ideológico de las teorías de Marinetti decidió su impopularidad porque ni la burguesía ni la clase media, con el gesto estético estragado por un largo proceso de cultura académica, son capaces de comprenderlo, ni siquiera de disculparlo” [Díaz Fernández, 2006: 351]. De este modo, concluye el autor, el futurismo, con su amor a la técnica, la máquina, el dinamismo y el movimiento “tuvo un perfil poderoso precisamente porque era neorromántico y venía a deshacer con gesto duro las espumas irisadas del modernismo” [Ibíd.].

Todo este nuevo romanticismo aparece vinculado, por tanto, a la máquina y a la técnica de modo bastante más complejo que la mera ligazón con el grupo social adherido a ella, el proletariado. Es símbolo de una nueva época, de unos nuevos valores, tanto sociales como estéticos, que chocan frontalmente con aquel destino cristiano que Tobías debía respetar. No es cuestión de someterse a la técnica, idea muy alejada de las propuestas de Díaz Fernández, sino de aceptar la nueva época a la que la tecnificación ha dado lugar, conformando una nueva clase social, el proletariado, que será el nuevo público al que se dirigirá, en palabras de los escritores de avanzada, la nueva literatura. Es en este contexto en el que Torrente Ballester escribe su drama sobre los peligros de la técnica. En cualquier caso, habría que matizar esta contraposición, ya que Torrente Ballester no se muestra radicalmente contrario a la técnica como se puede inducir de esta contraposición inicial. La Técnica, derivada de la Ciencia, no es necesariamente mala, sino que es el uso de la misma la que puede condenar al hombre. En la obra, la ya desposada Técnica recibe con alabanzas tanto a la Libertad, las Virtudes Teologales y Varoniles que conviven con el hombre [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 178-181], como los regalos de las Criaturas Animales, Vegetales e Inertes que sirven al Hombre. [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 174-176]. En cada una de las respectivas presentaciones, es la figura de Leviathan la que desvaloriza una por una los diferentes personajes alegóricos de la obra. La Técnica, en realidad, es reacia a someter al Hombre, pero, instigada por Leviathan, termina por acatar sus deseos:

“Leviathan.- Arde en celos, cobra furia contra todos, exige.

Técnica.- ¿No soy, pues, servidora del Hombre, yo también?

Leviathan.- Eso quisiera, para tenerte a su mandado para ser más fuerte

Técnica.- ¿Y en qué puedo fundamentar mis exigencias?

Leviathan.- Si no bastan tus gracias, tu dote hará de complemento. La Ciencia se ocupa, ahora, en ella.”

[*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 182]

De hecho, en la redención del Hombre tras su vida pecaminosa, el Profeta no condena a la Técnica, sino al Leviathan que la ha instigado a actuar contra el Hombre, su Libertad y sus Virtudes:

“Quien te puso por encima de él tiene la culpa, no tú, desalmada y mecánica como eres. Este casamiento fue ilusión diabólica, sueño de Leviathan, delirio de tu madre Ciencia. Serás servidora del Hombre, no su esposa, y en su casa reconstruida estarás para bajos menesteres. No es bueno aniquilarte, pero sí devolverte el papel para el que fuiste hecha, que es el último”

[*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 209-210]

No omite el escritor ferrolano, sin embargo, ciertas referencias encubiertas a estas ideas de avanzada que pedían, a partir del proletariado, una nueva sociedad, cultura y literatura. De igual modo que en *El viaje de el joven Tobías*, Torrente Ballester desarrolla su Auto Sacramental en base a una estructura geométrica triangular, tal como ha recogido Hermans [1992: 655]. Consideramos acertada esta caracterización de *El casamiento engañoso*, aunque discrepamos en la descripción del triángulo originario al que se refiere Hermans, conformado por las Virtudes, la Libertad y la Religión. Bien es cierto que ésta aparece en toda la obra, no en vano es un Auto Sacramental a la vieja usanza, pero no es un personaje alegórico de la obra. Consideramos más conveniente considerar la tercera parte del triángulo lo que se viene a denominar las virtudes morales, no referidas a Dios, como las teologales, sino a la acción humana, aunque hay que hacer una matización. De las cuatro virtudes morales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza), Torrente Ballester presenta sólo tres de ellas, y bajo la caracterización de Virtudes varoniles (Honor, Lealtad y Gallardía). Este cambio puede tener que ver más

con aquellas virtudes que eran necesarias en un periodo de guerra que las cuatro clásicas, por lo que el autor, probablemente, vería necesario resaltar estas tres antes que otras que no reflejaban tan claramente la actitud que a los combatientes del bando nacional se les debía exigir. La recuperación de las Virtudes varoniles tras su Caída y Redención dan muestra, en clara referencia a la guerra que se libra en estos años, de hacia donde pueden orientar al Hombre tales Virtudes:

“Mis carnes se endurecen y gana energía, se exalta mi corazón con el brío. Puedo sostenerme y combatir, alzar espadas sobre mi cabeza, sufrir trabajos y resistir asaltos. Mas, ¿por quién combatiré? ¿Daré al aire mis brazos sin un fin y sin un sentido? ¿Será estéril mi esfuerzo, sin norte y sin camino? Quisiera creer para pelear, esperanza que animase mi fantasía y un amor comfortable para mi corazón”

[*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 210]

Son, por tanto, las virtudes varoniles las que le dirigirán en la lucha que se desarrolla, pero siempre en defensa de esas Virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad. Pero sigue faltando aquel elemento que vuelve a reconstruir la estructura que ha hecho del Hombre señor de todas las cosas, que no es sino la Libertad: “camino atado como piedra que arrastra la gravedad, como flecha fatal hacia el blanco, impulsada. ¡Si mi corazón fuera libre de querer, y mi brazo libre de obrar, y mi alma de forjar pensamientos y ensueños!” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 211].

Estos tres puntales por tanto, conforman una geometría triádica como fuente de acción del Hombre. De esta estructura tripartita, con la Caída del Hombre, se pasa a otra estructura donde los valores tradicionales que han regido la vida del hombre y que le han convertido en señor de todo lo que hay sobre la Tierra, mucho más modernizada y que nos devuelve a los ya citados textos de los escritores de avanzada. De este modo, las virtudes varoniles conformadas por el Honor, la Lealtad y la Gallardía, quedarán sustituidas por la Puntualidad, el Rendimiento y la Eficiencia, mientras que la Fe, la Esperanza y la Caridad, como Virtudes teologales, se tornarán en Prensa, Compañías de Seguros y Sentimientos sociales, que, en una dura crítica a aquellos escritores sociales, “es pura teoría, y no perjudica” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 190]. La Libertad, por su parte, será expulsada del entorno del Hombre porque debe

quedar “todo regulado, todo preciso, fatal, ineludible” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 191]. De este modo, el Hombre deja de ser tal¹⁷⁴, para convertirse en aquello que tanto defendían como origen de la nueva sociedad escritores como Sender, Díaz Fernández, Arderíus, etc.: “Ya no es el Hombre, porque ahora es algo mejor: es el trabajador” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 192]¹⁷⁵.

Torrente Ballester incide más en esta diferenciación en torno a la toma de posición respecto al papel de la técnica y la máquina en la sociedad contemporánea. No es la condena del Hombre, la alienación del Hombre cristiano, el único elemento negativo que conlleva la excesiva tecnificación, sino que el autor aborda las consecuencias de este proceso. Ya hemos visto en su anterior obra el papel desarrollado por los diferentes coros, y éstos vuelven a aparecer aquí, pero, esta vez, con un papel diferente. Si en *El viaje del oven Tobías*, los sueños y recuerdos actuaban como representación alegórica y fuente de anacronismo, en *El casamiento engañoso* sólo los coros de Criaturas Animales, Vegetales e Inertes cumplen tal función. Surge un Coro de Mortales con la Caída del hombre que cumplirá una función muy especificada por el propio Torrente Ballester en su *Razón y ser de la dramática futura*. Este Coro adquiere una nueva función dramática, que es la de antagonista del Héroe trágico, en este caso el Hombre, y tiene su correlación social con la masa. La presentación de este coro en el Auto refleja la fuerte crítica del ferrolano a las consecuencias de los procesos demandados por aquellos acérrimos defensores de la técnica. Frente a la Caída del Hombre, engañado por Leviathan y la Técnica, el Coro de Mortales se somete acríticamente a la voluntad de éstos: “Ya está transformada nuestra vida; ya no es más que un proceso económico; ya somos lo que tú quieres. ¿Qué hacemos ahora, Leviathan?”, por lo que no dudan en cantar “un himno a la esclavitud del hombre, que

¹⁷⁴ Nótese que este planteamiento es el mismo que se presenta en *El viaje del joven Tobías*, donde el protagonista renuncia, esta vez desde el inicio, a ser verdadero hombre. Las razones, al cambiar el tema, son diferentes, pero está presente en ambas obras la necesidad de vivir y ser en función de los valores cristianos.

¹⁷⁵ En otros momentos de la obra podemos ver cómo se reincide en esta identificación de la caída del hombre con la creación del trabajador. Por ejemplo, una vez atado a la máquina y ligando definitivamente su vida a la mera puesta en acción y mantenimiento de la máquina, el Hombre cambia su atuendo norma por el de un mono gris [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 193]. Anteriormente, subyugado ya el Hombre, la Técnica proclama sobre él: “En vez de Leal, Gallardo y Honrado, el supremo título será: Obrero de Choque. ¡Ya presiento y escucho las estrofas de las nuevas canciones al héroe de los tiempos!” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 189].

gracias a ella podemos vivir” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 195 y 197]. Este cántico nos refleja claramente lo que el autor opinaba de las propuestas citadas:

“*Primer Semicoro.- ¡Apartemos de la memoria inquietudes, del corazón perplejidades!*

Segundo Semicoro.- ¡Optimismo, optimismo, optimismo! Se nos ofrecen goces sin cuento y muchas auroras color de rosa”

[*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 198]

El alejamiento respecto del Héroe y de los valores que le rigen convierten al Coro de mortales en una masa acéfala que reclama lo que se le ha prometido, tan alejado de lo cristiano como próximo a lo pagano. Su petición de “pan y diversiones” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 203] suena tanto al *panem et circenses* de las *Sátiras* de Juvenal que no se puede obviar la consideración tan peyorativa que el autor tiene de la masa. De este modo, Torrente Ballester reafirma su posicionamiento respecto a los valores cristianos que debe regir el comportamiento del Héroe, al que debe seguir la Masa, para no perderse en las banalidades que la técnica le ofrece¹⁷⁶.

Pero si en algún momento se advierte este posicionamiento crítico respecto a la posición comentada es a través de la aparición de los tres Arquitectos que quieren reconstruir la casa del Hombre, hundida tras la expulsión de sus pilares alegóricos (Virtudes, tanto teologales como varoniles, y la Libertad). Hay autores que han considerado los tres personajes alegóricos como marxistas [Mermall, 173: 51 y Rodríguez Puértolas, 1986: 261], aunque esta explicación nos parece totalmente certera. Bien es cierto que uno de los Arquitectos presenta rasgos socialistas y comunistas. Es el Arquitecto III quien afirma: “La realidad es el complejo económico. El remedio no está en esas zarandajas, sino en reformar al Hombre hasta que sea, efectivamente, el *homo aeconomicus*. No bastó la sumisión a la máquina: que lo sujete una tiranía aún mayor” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 206]. Es respecto a las otras dos

¹⁷⁶ Toda la relación que el nuevo teatro establece entre el Héroe y el Coro se estudiará más profundamente en el próximo apartado, que dedicaremos exclusivamente al texto teórico *Razón y ser de la dramática futura*, de 1938. Baste mostrar cómo en esta obra aparece explicitada esta relación posprimera vez en su teatro.

propuestas arquitectónicas donde consideramos que las afirmaciones de estos dos autores no son tan acertadas. Si nos remontamos a los posicionamientos político-sociales de los falangistas del grupo de Ridruejo, no es condado únicamente el comunismo, sino el capitalismo salvaje. De este modo, nos parece más conveniente orientar la interpretación de los dos primeros Arquitectos del Auto hacia esta posición. El Arquitecto II propone al Hombre que sea “de nuevo el rey de la creación, aunque tendrás que trabajar un poco. Cubriremos tus necesidades, tendrás descanso regular y una semana de vacaciones pagadas. Levántate” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 192]. El Arquitecto I, por su parte, plantea un engaño, una estratagema de ilusiones falsas para reconducir al Hombre hacia la máquina: “Una ilusión bien administrada es tan eficaz como una realidad, y mucho menos peligrosa. Tenga él la ilusión de que es el mismo y seguirá trabajando” [Ibíd.]. A esta posición, de más difícil calificación, la identificamos como una posición burguesa, tan habituada a la mera apariencia como mostraba el teatro de principios de siglo que analizamos en el primer capítulo de este trabajo.

La toma de posición torrentina mostrada en la obra, al reconstruir la casa del Hombre, no ninguna de estas tres propuestas, sino la vuelta, por la gracia y el perdón divino, de las Virtudes y la Libertad, es contraria a la de los nuevos románticos, en su temor a una sociedad totalmente tecnificada, que haga olvidar al hombre sus principales valores y virtudes, pero aporta una solución muy acorde con los tiempos en los que adapta la obra al esquema del auto: “tan sólo una ordenación tradicional será capaz de solucionar la crisis contemporánea” [Hermans, 1992: 651], triunfando de esta manera los valores tradicionales (con la vuelta de la Libertad, las Virtudes teologales a la casa del Hombre y con la apoteosis final del Sacramento, tal como veremos), frente a la tecnología. Laín Entralgo plantea esta misma idea en su estudio de las primeras obras de Torrente Ballester:

“Mediante símbolos alegóricos, Torrente ha escenificado, racionalizándola, la crisis histórica consecutiva a la tecnificación de la vida. El hombre ha terminado siendo esclavo de la técnica que él mismo creó; tal parece ser una de las más esenciales notas definitorias de nuestra situación histórica. Torrente expone alegóricamente el problema y apunta la solución que le dicta su condición de cristiano”

[Laín Entralgo, 1948: 114]

De igual modo que en *El viaje del joven Tobías*, este auto sacramental está regido por las ideas católicas que definen el desarrollo y desenlace del tema. Si en la obra anterior era la elección del tema bíblico la que determinaba el desarrollo católico del tema, aunque, como hemos visto, con ciertas reconstrucciones, vanguardismos y novedades escénicas, en *El casamiento engañoso* será la elección, más bien imposición, genérica la que determine el desarrollo de un tema, en principio ajeno a él, hacia los cauces del catolicismo. Si incidimos en este aspecto es para resaltar la importancia, señalada anteriormente, que toda la idiosincrasia católica tuvo en este teatro de guerra dentro del bando nacional. La presencia de tales elementos dentro del repertorio nacional supuso una confrontación con respecto al repertorio del otro bando, donde la defenestración de lo católico fue una de las notas más características. Es difícil, por tanto, considerar ajena al momento histórico cualquiera de las dos obras de Torrente Ballester en estos años, tanto en cuanto su definición, temática o genérica, lo vincula a uno de los elementos más característicos de este teatro de guerra, aunque bien es verdad que las diferencias entre estas dos obras y las demás que conforman la canonicidad estática de este campo son bastantes notables, como ya hemos señalado respecto a la primera e intentaremos mostrar respecto de esta segunda obra.

Centrándonos más en esta segunda obra, el ser una “obra de circunstancias”, entendida en la acepción torrentina, hace de ésta una obra mucho más limitada genéricamente, ya que el autor respeta gran parte de los elementos heredados de la tradición, frente a los autos del otro bando, que si no carecían de reflexión teológica era porque esta era contraria a los principios católicos, aunque también propone ciertas innovaciones. De igual forma que el tema, la forma, a pesar de respetar la estructura tradicional del Auto, intercalaba algunas notas altisonantes respecto al repertorio que el teatro en el bando nacional acostumbraba. No bastaba para un escritor adscrito a las más fervorosas vanguardias en su juventud y a la radical Falange durante la guerra reproducir la estructura clásica del género para reivindicar aquellos valores que otros muchos, de manera bastante simple, arbitraria y poco teatral, realzaban con sus obras durante el conflicto. “Era fácil la adaptación” [Torrente Ballester, 1982, I: 17], como señala el propio autor, ya que, a pesar de ser un drama “más o menos expresionista” [Torrente Ballester, 1982, I: 18], se trataba de personajes alegóricos, tan propios del género, pero el encorsetamiento que la circunstancia particular e histórica suponían

podían acabar fácilmente con cualquier atisbo de heterodoxia, aunque fuera estética¹⁷⁷. Torrente Ballester no dudará, sin embargo, en incluir ciertos rasgos diferenciadores respecto al teatro de estos años, pero identificadores con algunas corrientes vanguardistas de años atrás, y que permiten situar, al mismo tiempo, esta obra, dentro del corpus teatral del autor sin que desentone.

Ya hemos hecho referencia a la excentricidad del tema elegido para un concurso de Autos, aunque hemos señalado también la vinculación que el tema tenía con respecto a las nuevas tomas de posición dentro del campo literario. De este modo, Torrente Ballester se decanta por un tema más moderno que clásico, a pesar de los elementos temáticos tan tradicionales que el repertorio del bando nacional ofrecía durante estos años. Así pues, la obra torrentina comienza diferenciándose del repertorio en la elección del tema y, consecuentemente, en el desarrollo del mismo. Si bien se respeta esa estructura genérica del Auto, la presencia de elementos expresionistas dentro de la obra, así como las nuevas alegorías derivadas de la elección del tema, mucho más modernas que las ya tradicionales y usadas constantemente de manera mecánica por muchos autores del bando nacional, son una muestra de las novedades aportadas por el ferrolano a un teatro enquistado en fórmulas cada vez más arcaicas, reaccionarias y anticuadas. Iglesias Feijoo considera, al hablar de esta obra, que “si algo tiene de interés es lo que queda de expresionismo y el propósito de llamar la atención acerca de los peligros de una concepción determinada del progreso. Aparte, desde luego, de encerrar la primera aparición de la mujer muñeca mecánica” [Iglesias Feijoo, 1986, 65].

Estos elementos expresionistas, heredados del texto original sobre el que se entrecruzó la creación del Auto que quedó como forma definitiva, está muy presentes sobre todo en las acotaciones el texto, que dan un carácter renovador al mismo ya que eran muy poco habituales en nuestros escenarios. Un ejemplo podría ser el siguiente:

“Cae el HOMBRE. Hay una conmoción en la máquina que se manifiesta en desconcierto de silbidos y rumores. Girar loco de ruedas dentadas,

¹⁷⁷ El propio autor reconoce que la adaptación era fácil, “no sólo a su nuevo género (los personajes de los autos fueron siempre figuras abstractas), sino a las demás circunstancias de aquel año de 1939” [Torrente Ballester, 1982a, I, 17]. De este modo, el propio autor nos confirma que la circunstancialidad de la obra implicaba la adaptación a los tiempos de guerra. Sin desestimar esta peculiaridad en la génesis de la obra, el planteamiento y desarrollo de la misma, muy parejo a su anterior obra, nos permite considerar otro grado de vinculación al teatro bélico de su tiempo, como acabamos de ver.

confusión de luces. Finalmente, todo se aquieta” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 202-203]

Más ejemplos paralelos surgirán en la boda celebrada entre la Técnica y el Hombre, donde las indicaciones escénicas del autor muestran también este carácter expresionista: “Se ilumina el cuchitril de la CIENCIA con lámparas voltaicas, y aparece ornado de flores y guirnaldas, como para bodas.” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 174]. En esta acotación vemos cómo los rasgos expresionistas se mixtifican con aquellos elementos alegóricos característicos del auto sacramental. El uso de la luz en la obra, del mismo modo, acompañaría, en una escenificación, a esta influencia expresionista que recorre toda la obra. La primera presencia en escena de la Técnica será alumbrada por una tenue luz que lleva ella en la mano, introduciendo en escena, de este modo, elementos en principio exteriores a la representación. Inmediatamente “Marcha, dejando la luz colgada en el quicio, y la puerta, abierta, se dibuja en la oscuridad como cuadrado de luz” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 171]. Pero si en algún elemento podemos resaltar la influencia de expresionismo en esta obra es en la presencia de la Técnica como la primera muñeca mecánica, que reaparecerá en su narrativa en varias piezas. El propio autor reconoce la influencia de la película de Fritz Lang *Metrópolis*, estrenada en 1927, a este respecto [Becerra Suárez, 1990: 81].

Pero estas notas expresionistas no suponen una ruptura respecto a las otras obras teatrales de las que hemos hablado, ni tampoco con las que posteriormente el ferrolano continuará su producción dramática. Esta característica no es más que una nueva muestra de la heterodoxia del autor respecto a la canonicidad de sus contemporáneos, una muestra del afán de reovación de la escena española que mantiene una línea continuista respecto al pasado y futuro de su obra dramática. Así pues, no sorprende que, de modo muy similar a su primera obra teatral, *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, en *El casamiento engañoso*, el Argumentador introduzca al público en la situación inicial del drama. Esta presencia de un narrador en el teatro reproduce, con ciertas diferencias, aquella función del ‘teatro dentro del teatro’ que servía de eje a su primera obra, ya que “se observa en el discurso de estos personajes una reflexión metateatral, en la que la propia obra se interroga y reflexiona sobre sí misma, sobre la naturaleza, experimentación y experiencia del espectáculo teatral” [G. Maestro, 2001, 172]. En este caso, sirve como justificación temática, además de reflexión teatral:

“Cree el poeta que escribió este Auto que no sólo le era lícito, sino oportuno y necesario, incorporar a esta fiesta del sacramento toda la trama ideal que constituye el esquema de nuestro sufrimiento” [El casamiento engañoso, Torrente Ballester, 1982a, I, 162]¹⁷⁸.

De este modo el tema queda orientado desde un primer momento hacia su lectura católica, tal y como la Loa introductoria de *El viaje del joven Tobías* hizo. No se trata de plantear temas teológicos, sino de mostrar la Caída y Redención del Hombre, mostrando la actualidad de esta dependencia humana de la Gracia de Dios en el contexto más contemporáneo. Los principios de destino y unidad que se remarcaban en *El viaje del joven Tobías* tienen esa interpretación moral y católica que señalamos en su momento, y en *El casamiento engañoso* el autor reincide en la primacía de estos principios vitales cristianos, incluso en un mundo tan tecnificado que ha caído en el deísmo de la máquina. De hecho, la presentación del alegórico Leviathan nos remite, dentro de su caracterización moderna, aliado de la Ciencia y de la Técnica, como el símbolo del Mal, tan presente en todos los Autos y en la historia del hombre: “si pudiéramos verle de cerca, y estudiar sus ojos, y desnudarlo de esa apariencia cortesana y civilizada, quizá tropezáramos con un antiguo y conocido protagonista de muchos autos alegóricos e historiales” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 163-164].

Tanto en cuanto los valores defendidos son eternos, el tema elegido debe adaptarse a la consecución de éstos, siendo independiente del tiempo extradiegético. Así pues, el Argumentador no duda en hacer referencia al momento histórico en que se reescribe esta obra, la Guerra Civil, y a la figura de Juan Antonio Primo de Rivera, ya que estos valores deben perdurar sea cual sea el dilema que se plantee:

“Nada vale considerar el rango inferior de las actuales preocupaciones, y cómo descendió el hombre de pelear por altísimas creencias a pugnar, como pugna en estos días, por una nueva ordenación social. Nada vale

¹⁷⁸ Veremos más adelante como esta presencia del Narrador en el teatro torrentito, como ha señalado G. Maestro, no es casual, sino constante. Los ejemplos más claros los hallaremos en *Lope de Aguirre* y en *El retorno de Ulises*.

considerarlo, porque acaso lo perdido en altura cobrárase en intensidad, y nunca como ahora haya sido la tragedia del hombre. Pero si antaño a teólogos, ahora pedimos a políticos y conductores las definiciones y órdenes necesarias: ellos dirigen y encaminan la pelea, y a uno, muy cercano a nosotros en el sacrificio, y más cercana, hecha entraña y carne nuestra su memoria, debemos las más precisas, las más acertadas palabras sobre los tiempos” [Torrente Ballester, 1941: 8]

Este párrafo del Argumentador, suprimido en la edición de 1982, nos da otra muestra más de la vinculación de estas obras torrentinas con la guerra, a pesar de las displicencias del autor respecto a esta idea. En este mismo discurso, el Argumentador confirma que el espíritu calderoniano que festejaba la Consagración poéticamente era el mismo que guió el destino de la España Imperial, ya que “el tejido conceptual de sus figuraciones era el mismo que empujara a nuestros soldados a pelear en Breda y a nuestros diplomáticos a suscribir melancólicamente los protocolos del tratado de Westfalia” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 162]¹⁷⁹. Un poco más adelante, en otro texto retocado en la reedición de su teatro el Argumentador se pregunta si “puede haber más elevado homenaje para la Hostia Consagrada que éste de la verdad, hecha por una parte ruido de batalla, y poesía y símbolo, por la otra” [Torrente Ballester, 1941: 9]¹⁸⁰. Es, en definitiva, una obra que exalta los valores cristianos como principios rectores de la vida del hombre, que, aunque nuevo y en una nueva sociedad, debe mantenerse fiel a aquellos ideales cristianos: El poeta que escribió este Auto quiere igualmente festejar la divina presencia ofreciendo, con menos poesía y ornato, pero con idéntico fervor, representado también en alegorías, el pensamiento que nos ha conducido a mucho más dura pelea” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester,

¹⁷⁹ Tovar en su libro *El Imperio de España*, también situaba en la paz de Westfalia la caída del Imperio español que propugnaba recuperar para eliminar ese “verdadero complejo de inferioridad” [Tovar, 1941:167].

¹⁸⁰ El texto reeditado ha suprimido una parte esencial de este texto, la referencia a la guerra, quedando de la siguiente manera: “¿Puede haber más elevado homenaje para la Hostia Consagrada que éste de la verdad, hecha poesía y símbolo?” [Torrente Ballester, 1982, I: 162]. Estas modificaciones, en palabras de Hub Hermans, no son sino supresiones de las “referencias más directas a su propia postura polaca de aquellos años, para reducir así la temática del auto a una oposición entre tradición y tecnología” [Hermans, 1992: 656]

1982a, I, 162]. De este modo, la extrañeza provocada por el tema escogido para un Auto, tal como señalamos anteriormente, se convierte en “ingenio”, para adaptar la problemática del hombre actual a las formas clásicas, en busca de una solución tradicional, moral y cristiana del nuevo conflicto.

Este es el papel otorgado al Argumentador que, del mismo modo que la Loa introductoria de *El viaje del joven Tobías*, nos sitúa frente a la obra, donde los principios cristianos, desde un principio, quedan planteados como elementos resolutivos del conflicto dramático que se presenta; de modo análogo, el Argumentador y la Loa nos presentan los elementos utilizados en ella y el tratamiento moderno, en general, que del Auto se va a hacer, en primer lugar por el abandono del verso a favor de la prosa y, en segundo lugar, por el edulcoramiento de la materia teológica, aunque, eso sí, no se obvia la apoteosis final de la Eucaristía.:

“En otros años celebraron los poetas, en verso engolado y con alegóricas figuraciones y complicados artificios de tramoya, la gloria y presencia del santísimo sacramento, puesto en este día de Corpus Christi a la popular y universal adoración” [Casamiento engañoso, Torrente Ballester, 1982a, I, 161].

Frente a estos preceptos genéricos clásicos, el *Argumentador* nos avisa sobre las novedades que se podrán ver en este auto:

“vais, pues, a presenciar un auto sacramental con escasa teología, ausentes del verso barroco y la lírica en quintaesencia. Será la misma apariencia externa, y aun muchas figuras de las que aquí se presentan puede que hayan salido otras veces al tablado” [Casamiento engañoso, Torrente Ballester, 1982a, I, 162]

Finalmente, y como conclusión clásica de las loas de los dramas litúrgicos, ambas terminarán con la remembranza del sacrificio de Jesucristo para la Salvación de los hombres: “Y ahora como entonces la alabanzas a Jesús Sacramentado, en que vuestros corazones se unirán al del poeta, porque *entonces, como ahora y como siempre* Él es el eterno remedio, serán corona y cumbre del artificio” [*Casamiento engañoso*,

Torrente Ballester, 1982a, I, 162]¹⁸¹. En la presentación de los diferentes personajes, llegado al hombre, el Argumentador lo presenta alegóricamente como “sujeto eterno de la historia, para quien se hizo el mundo de la nada y por quien Dios vino entre nosotros para enseñar y padecer y dejarnos el inapreciable regalo de su Permanencia” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 164], de tal modo que la existencia humana se presenta vinculada indefectiblemente a un origen católico.

De este modo, la obra se encauza hacia el camino ya trillado por *El viaje del joven Tobías*, donde la orientación cristiana desenvolverá la trama hacia los principios que deben regir al hombre nuevo, incluso en lo que a la ida de matrimonio se refiere, ya que en *El casamiento engañoso* el Hombre, en su primer parlamento, que no es sino un salmo religioso, afirma, como bien pudo haber dicho Azarías en *El viaje del joven Tobías*, que “es el casamiento cumplido remate de mi obra, que, sin él, será estéril y perdida” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 165]. La pesadumbre del hombre surge de su soledad, de su existencia incompleta por la ausencia de matrimonio, por sus infructuosas búsquedas de mujer. Se plantea así el mismo problema que en su anterior drama, centrando en el matrimonio o el amor la salvación del hombre, su conformación como ser completo: “Quiero compartir mi poder, Leviathan; compartirlo y, a la vez, reclinar mi fatiga en regazo femenino, y que hijos míos en caballos, persigan el ganado por las praderas” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 169].

Existe, no obstante, una diferencia esencial entre las dos obras respecto al planteamiento del amor o matrimonio como forja de la totalidad del hombre. Y es que si Tobías renegaba de su cuerpo y, por tanto, de la dualidad humana, católicamente entendida, la figura alegórica del Hombre no duda en buscar matrimonio, aunque reconoce a las virtudes teologales como “mis riquezas más preciadas, sin las que se vendría abajo mi señorío” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 177]. La idea de desprenderse de ellas ante la petición de su esposa, la Técnica, causa pavor en el Hombre, de modo análogo a Tobías, quien teme a Sara porque le hace sentir lo que de humano, de corporal tiene su esencia. El Hombre defiende la Libertad y las Virtudes por encima del amor, aunque no duda en buscarlo, y es capaz de renunciar a éste si supone la pérdida de las primeras. Aquí radica la diferencia entre uno y otro personaje. Mientras Tobías rehuye el amor, el Hombre lo busca, situándolo en su justo medio, tras sus Virtudes, aunque, finalmente es subyugado por la máquina:

¹⁸¹ El subrayado es nuestro.

“Hombre.- Me traes amor, pero hay cosas más altas. Todo el tuyo no basta para suplir en mi casa mi Libertad y mis Virtudes. ¿Qué me ofreces a cambio de ellas? ¿O te estimas en más que todas estas cosas?”

Técnica.- Estimo mi amor en lo que vale, pero algo traje, que puedo poner a trueque. ¿O crees que mi madre me echó de casa desnuda y sin dote? Me encontraste humilde y silenciosa, pero yo también tengo mi caudal. Esa que ves ahí, misteriosa y hermética, es la máquina, que traigo para ti y te ofrezco a cambio de todo tu corazón”

[*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 184]

Es aquí cuando aparece la Caída del Hombre, el pecado de quien respondía a los mandatos divinos en base a las Virtudes que Dios le dio, a la Libertad que le concedió y a las virtudes morales que le han hecho actuar correctamente como señor de todas las cosas. Al despojarse de las Virtudes y de la Libertad, es decir, al someterse a la máquina, el Hombre . ha perdido su esencia, ya no es “fuerte y grande de corazón” sino, más bien, “flaco y pequeño sin sus antiguas virtudes” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 197]. Se vuelve, podríamos decir, a la situación originaria de su drama anterior, donde el hombre ha perdido esa dualidad que le es propia. Si Tobías rechazaba todo lo corporal y la unidad esencial cristiana, el Hombre de *El casamiento engañoso*, en este caso, como consecuencia de su pecado, ha perdido el alma, por tanto, esa misma dualidad que rechazaba Tobías: “Ya no es el alma lo que duele: es el cuerpo solamente, la carne lacerada y llagada; que el alma se me fue no sé a dónde” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 202]¹⁸². Pero como Auto Sacramental que es, se exige una Redención, que surge con la aparición del Profeta:

“Esto vengo a decirte: que volverán los días de gloria y tu cabeza a erguirse como antaño; nido de alegría será tu corazón, y gozarás los dones de la vida. Pero será cuando respondas a mi voz, que es la Divina y recobres tu alma y la limpies del error”

[*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 209].

¹⁸² Atado a la máquina, el Hombre ha proclamado un poco antes: “Tengo el alma ausente y quiero recobrarla” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 196].

El arrepentimiento del Hombre, se hace patente con la vuelta de sus pilares vitales, lo que le permite proclamar, recuperada la unidad humana, que “ahora se hacen patentes mis yerros, y libres mis ojos miran hacia atrás y se conmueven” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 211]. La aparición final del Sacramento y la dirección de la Iglesia en esta redención culmina la obra, con el canto del “Victimae paschali laudes”, muy propio por acompañar la situación escénica descrita, el nuevo amanecer del Hombre, por el sacrificio pascual del hijo de Dios, “perenne medicina” para el Hombre [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 209].

Sin embargo, manteniendo la ortodoxia que religiosa y literariamente debía salvaguardar el autor, Torrente Ballester, como señala Fernández Roca, se permite algunas otras licencias renovadoras y críticas, más temáticas que formales, a las cuales ya hemos aludido: “algunas alusiones y guiños anclan tan elevado discurso en el presente del autor y de los espectadores: la libertad como mito burgués, el consumismo actual, el concepto de superestructura” [Fernández Roca, 1999, 172]. Esta excentricidad del tema a la que aludimos anteriormente se podría resumir en la pretensión de Leviathan, junto a la Ciencia y la Técnica, de formar “un trust maravilloso” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 176]. Y es que Leviathan puede considerarse como precursor de ciertos personajes de *República Barataria*, especialmente de Petrowski, el hombre político, y de Liszt, el *homo religiosus*, sobre todo por su demagogia. Hablando con la Ciencia, no duda en engatusarla para conseguir su propósito, ya que sólo le “interesan los procesos económicos, y el poder, y que el Hombre me sirva” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 182]:

“Está inquieto y busca mujer. [...] Tú, Ciencia, sabes bien lo imperfectas que son. Ni más ni menos, unos trastos bonitos, pero trastos: tu medicina lo ha descubierto hace ya tiempo. ¿No merece el hombre otra cosa mejor? ¿Lo dejaremos transcurrir tan triste y solitario? Quiero que entre los dos hagamos mujer a su medida” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 167]

Sin embargo, del mismo modo trata de engañar al hombre para conseguir su ideal:

“¿De qué nace esa congoja? Eres señor de lo creado, y nada hay sobre la tierra que no te venere. Tu poder es inmenso: ¿ya no te recrea? ¿No colma tu ansiedad y rebasa tus anhelos? ¿Quieres más, mucho más todavía?” [El casamiento engañoso, Torrente Ballester, 1982a, I, 169]

De manera similar a los dos casos anteriores, Leviathan trata de conseguir de la Técnica, como señalamos anteriormente, sus servicios para acceder al poder:

“Nada hay en el mundo que no puedas vencer, ni fantasía irrealizable. La obra del Hombre es pequeña comparada con la tuya [...] Pero nada de eso harás si entregas al Hombre la gerencia de tus tesoros” [El casamiento engañoso, Torrente Ballester, 1982a, I, 176].

Todo este proceso demagógico que se desarrolla a lo largo de la obra sirve para mostrar el peligro y los medios para alcanzar el poder: “Vivirán pendientes de la máquina, y de mí, y la vida de todos estará en mis manos. La máquina me traspasará, aumentado, el poderío del Hombre” [El casamiento engañoso, Torrente Ballester, 1982a, I, 183]. Es decir, temáticamente Torrente Ballester no abandona sus preocupaciones principales, y es que, como él mismo indica al referirse a *Lope de Aguirre*, éste no es sino “un hombre de poder que había aparecido ya –de una manera simbólica- en el auto sacramental” [Becerra Suárez, 1990, 201]. Es, por tanto, el poder otro de los temas de la obra, tratado de manera simbólica, y, tal como señalamos respecto al incesto en *EL viaje del joven Tobías*, actúa más como motivo de la trama que como tema; en cualquier caso, el poder, ya como tema principal volverá a aparecer en otras obras suyas como ni en *República Barataria*, el poder en un caso concreto y *Lope de Aguirre*, que supone una reflexión acerca del “poder en el vacío” [Becerra Suárez, 1990, 85].

Esta coincidencia temática con el resto de su *corpus* dramático no es la única continuidad que se puede apreciar en la obra de Torrente Ballester. Ya hicimos referencia al nihilismo de Asmodeo en *El viaje del joven Tobías*, quien negando cínicamente los valores en que se apoya, desarrolla una acción que tiende a la destrucción, rasgo caracterizador de un personaje que vuelve a aparecer en *El casamiento engañoso* y, como veremos más tarde, en *Lope de Aguirre*. Este personaje recurrente en las obras de Torrente Ballester se caracteriza por negar, desde su propia

moral, toda moral ajena. Será en el Auto Sacramental Leviathan quien caracterice esta actitud negativa. Es él quien pregunta a sus compañeros “¿para qué pensar en Dios, y recordarlo? Todas sus obras son incompletas [...] un mundo trazado a compás y regla de cálculo, con todo lo que tú sabes y todo lo que sé yo: un mundo prodigioso. ¿A qué conduce preocuparse por Dios? [...] No tengas escrúpulos –exige al Hombre Leviathan–, que no sirven para nada” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 167-168].

Será en esta figura donde más claramente podamos ver los diferentes rasgos y temas que hemos venido diseccionando en el análisis de esta obra. Su demagogia le ha hecho acceder al poder, convirtiéndose en un dios de claros rasgos expresionistas, ascuas del drama que fue en un principio:

“¡Ya está la máquina en marcha! Pitos, sirenas y motores son su música, bencina quemada su perfume, humo negro de carbón el incienso de la fiesta [...] ¡Rezar y soñar! ¿Creéis que eso es soportable? ¡Son dos actividades antieconómicas! Rezar y soñar... ¡No más rezos, no más sueños!”

[*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 194]

“Soy otra vez el más poderoso, alzo mi rostro a las alturas y puedo desafiarlas. Te tengo puesto en cadenas, tú, que escaparas a mi poder por obra de Redención ¿de qué sirve ahora tu preeminencia? Estás a mi merced [...] Voy a recrearme en el triunfo, como el Otro, y a soñar grandezas: ha llegado mi hora tras dos mil años de vilipendio”

[*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 199]

A pesar de las continuidades que hemos visto entre la primera y la segunda obra publicadas de Torrente Ballester, existe una segunda línea, depurativa en este caso, que atraviesa la dramaturgia torrentina. Si bien las coincidencias señaladas irán poco a poco diluyéndose en sus textos, sobre todo a partir de 1942, con el desengaño, no tanto de sus ideas políticas, sino de la realidad política circundante, la depuración de sus textos, irá acentuándose, llevándole a crear obras cada vez más completas dramáticamente. Esa constante búsqueda de elementos renovadores en su teatro que ya hemos señalado y que da ejemplos de obras con rasgos bastante diferenciadores respecto a sus tres primeras creaciones, se irá orientando cada vez más hacia una dramaturgia propia. La

combinación de elementos tradicionales y vanguardistas se irá perfeccionando, siguiendo el ejemplo de Poe, en función del efecto perseguido. Dejan de acumularse diferentes recursos escénicos y lingüísticos para dejar paso en sus últimas creaciones a obras más sencillas pero teatralmente mucho más efectivas.

Respecto a esta obra podemos ver especialmente en el lenguaje esta evolución hacia obras más “teatrales”; siguiendo las notas del propio autor, “la expresión, sin ser perfecta, mejora un poco la de *El joven Tobías*, del que ha perdido, sin embargo, el lirismo y el humor” [Torrente Ballester, 1982a, I, 19]. Pocas heterodoxias podían admitirse en este concurso, aunque fueran estéticas, por lo que, al menos, este rasgo del lenguaje que va limando el aspecto barroco de *El joven Tobías*, nos parece de lo más relevante. La elección del tema, de igual modo que condiciona la forma del drama, determina también el lenguaje mismo. La excentricidad del tema elegido para el Auto Sacramental será, por tanto, el origen de un lenguaje que, incluso dentro de la obra, se advierta como novedoso. La Técnica nos da un claro ejemplo de esta adecuación del lenguaje y el tema elegido: “¡Un *trust*! Es un lenguaje nuevo, que me gusta” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 177]. Más adelante será la propia Técnica la que, al hablar de los seguros de vida como sustitutos de la Libertad del Hombre, desconcierta en su lenguaje al Héroe: “No sé lo que es eso. Hablas un lenguaje incomprensible” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 186]. Aparte de estas muestras de la incomunicación dentro de la obra, todo el Auto se desarrolla a partir de un lenguaje mucho más diáfano, directo y moderno que acompaña a la modernidad del tema escogido.

Esta mezcla de tradición y vanguardia en las dos obras que acabamos de analizar, de elementos tradicionales en el plano ideológico y renovadores, más que menos, en el plano teatral, es la característica principal de las primeras obras torrentinas. Es más que posible que lo único que hizo, respecto a *El casamiento engañoso*, fue vestir de auto sacramental un drama expresionista imperfecto, y, si bien el resultado no perduró en la memoria colectiva, ni perdurará en una historia de la literatura, ya que, como señaló el propio autor no es sino “muestra moderna de un género imposible” [Torrente Ballester, 1982a, I, 17], siempre queda resaltar los aspectos renovadores de los que hizo gala en este texto, al menos para quien quiera conocer más profundamente

las obras del autor¹⁸³. Algún autor ha considerado al tratar esta obra que es demasiada la “obviedad en el radicalismo de su discurso político-económico, lejos de la buena teatralidad de Kaiser en *Gas*” [García Ruiz, 2002, 37]. Nos parece este juicio tan justo como excesivo y no es nuestra intención situar la obra dramática de Torrente Ballester a la altura de ciertas obras de una clara maestría dramática. Nuestro planteamiento trata de situar cada obra en un punto justo de valoración y reconocimiento¹⁸⁴, por lo que, sin ser una gran obra, escrita en las condiciones que hemos indicado, nos parece suficiente el hecho de que mantenga una línea homogénea con sus propósitos iniciales, vinculada con todo su corpus dramático y señalando ciertas tendencias que terminarán por conformar una dramática particular con el paso de los años.

1.2.3.- Aportaciones teóricas al teatro de Torrente Ballester. Entre la renovación y el deber. *Razón y ser de la dramática futura*

Hemos ido viendo a lo largo del apartado anterior cómo el camino tomado por gran parte de los autores españoles se tornaba hacia una progresiva y cada vez más radicalizada toma de posición política a través de las letras, sometiendo paulatinamente, y de una manera exacerbada a partir del inicio de la guerra, el campo literario al campo político. En contra de las declaraciones del propio autor, hemos ido caracterizando, a través de los propios textos y de su relación con el campo literario en general, la toma

¹⁸³ El autor no terminó convencido de esta auto, llegando incluso a decir que “me hubiera gustado restituirlo a su forma primitiva, al drama más o menos expresionista que en un principio fue, pero he perdido los papeles” [Torrente Ballester, 1982a, I, 18]. En cualquier caso, que sea ésta la primera y, durante varios años, la única obra representada de Torrente Ballester en nuestros escenarios (representada por el TEU de Modesto Higuera, en el María Guerrero, 12/10/43) creemos que es motivo para resaltarla y darle su justa valoración, aunque sea simplemente la adaptación de un texto expresionista a la forma clásica de auto sacramental, sin que la nueva forma pierda fuerza.

¹⁸⁴ Tal como propio Torrente Ballester señaló, este texto no le valió nada más que para ganar “la envidia expresa de algunos concursantes, más meritorios, sin duda que yo (sus nombres hoy, vuelan de polo a polo, ¿verdad?)” [Torrente Ballester, 1982a, I 17-18]. Con esa ironía perenne en casi todos sus discursos, el ferrolano nos sitúa en la senda de la interpretación de esta obra. Sin ser una obra lograda, consiguió ser la mejor de ese concurso y, además, una muestra de lo que el teatro fue como germen de su celebrada narrativa posterior.

de posición de Torrente Ballester a este respecto. No debe entenderse este proceso como una crítica al autor, sino como la adecuación del mismo a la realidad circundante, ya que, como señalamos anteriormente, la paulatina pérdida de autonomía de la literatura respecto a lo social y político, al campo del poder, en definitiva, fue una constante en casi todos los escritores durante estos años, con las honrosas y escasas excepciones que señalamos en su momento.

Ahora bien, hemos pretendido desprender del análisis de las obras torrentinas en período de guerra un halo de heterodoxia, de caracterización propia respecto a otras obras donde la dogmatización a través de las obras teatrales no era sólo el fin principal, sino el único. De este modo, el teatro deja de ser teatro, para convertirse en instrumento político, en un arma social, ya sea de cambio o de continuidad. Se pierde la noción de arte para el teatro, pasando a considerarlo como un medio para lograr fines, en principio y siguiendo las concepciones vanguardistas del teatro de la década anterior, ajenos al arte, hasta desprenderlo de todo valor artístico. La lucha por la autonomía del campo literario durante la década anterior va cediendo paso a la progresiva instrumentalización del teatro, perdiéndose aquellos valores renovadores que poco a poco, y siempre dentro de la periferia literaria, habían logrado consolidarse en mayor o menor medida.

Todo este proceso que se desarrolla y agudiza en la década de los treinta irá conformando un nuevo centro del sistema artístico, literario y teatral, que persistirá, y se irá radicalizando según nos acerquemos a la fatídica fecha del 18 de julio de 1936. Pero, del mismo modo que se conformó una periferia renovadora frente al teatro burgués en la década anterior, muchos autores defenderán la concepción artística del teatro, aunque sin renegar de su papel de arma de combate. El teatro de Alberti, dentro de nuestras fronteras, ha sido considerado por muchos autores estudiosos como paradigma de este teatro de circunstancias que mantiene cierto valor artístico. Fuera de España será el teatro de Piscator el que ejemplifique esta unión de arte y servicio a unos ideales políticos. Quizá la dictadura que asoló España después de la guerra ha hecho que la atención no se centre nunca en aquellos autores del bando nacional que trataron de mantener una línea artística en consonancia con unos valores falangistas o fascistas que ha resultado odiosos para casi todos. Sin embargo y desde una perspectiva ideológicamente aséptica, creemos que la toma de posición de Torrente Ballester con sus creaciones dramáticas es sorprendentemente similar a la que estos dos autores antes citados tomaron, con una ideología totalmente contrapuesta, en los belicosos años treinta.

Si se comparan estas dos obras de Torrente Ballester con aquellas otras de sus compañeros de armas, es fácil advertir la diferencia acerca de los conceptos de servicio y de arte que dirigían las concepciones teatrales de uno y otros. Si, por el contrario, tratamos de analizar comparativamente las tomas de posición de Torrente Ballester con las de algunos autores republicanos durante la guerra, puede sorprender la similitud entre propuestas ideológicamente tan contrapuestas. Surgen numerosas diferencias, evidentemente, pero sobre todo en el terreno ideológico, no tanto en lo que respecta a lo teatral, aunque éstas sigan existiendo. Como acabamos de señalar, puede que sea el rechazo de la ideología contenida en los textos torrentinos y lo que supuso su toma de posición en el conflicto, lo que no ha permitido resaltar las semejanzas entre aquellos autores que durante la Guerra Civil siguieron haciendo teatro, aunque éste estuviera fuertemente ideologizado, frente a aquellos otros que dispusieron sobre las tablas, de la manera menos teatral posible, la defensa acérrima de unos ideales, siempre a través de espectáculos inocuos y teatralmente intrascendentes.

No se trata de identificar totalmente las posturas de autores como Alberti, Max Aub o Rafael Dieste con las de Torrente Ballester, en primer lugar, por las notorias desavenencias en lo que a la ideología se refiere¹⁸⁵, y, en segundo lugar, por las diferencias que en la concepción particular del teatro tenían. La identificación que proponemos ahora hace referencia a la actitud en defensa de la autonomía del arte respecto del poder económico, principalmente. No se trataba de lograr obras de común aceptación, sino de supeditar el éxito comercial al arte, aunque, en ambos bandos, éste estuviera, si no sometido, sí condicionado por la ideología política defendida. Tratamos de mantener, por tanto, esa citada asepsia ideológica, en la medida en que nos sea posible, ya que formará parte fundamental de las teorías dramáticas que estudiaremos, para tratar de mostrar las coincidencias de las diferentes propuestas en lo que respecta a su concepción del teatro como arte. Posiblemente, como veremos a lo largo de este apartado, algunas lecturas de los textos teóricos, principalmente las del bando nacional y, en concreto el trabajo de Torrente Ballester, se han visto demasiado condicionadas por el valor ideológico que contenían, siendo condenadas, incluso, por algunas ideas claramente afines por teóricos del otro bando. No es cuestión de negar lo que de

¹⁸⁵ Curiosamente, y como ya hemos hecho notar en algunos apartados del trabajo, las desavenencias ideológicas no se reflejaban en la tan referida retórica falangista del último, ya que, como hemos visto y como veremos a continuación, la similitud de retóricas es, cuando menos, sorprendente.

ideológico posean las diferentes propuestas de teoría dramática, que lo tienen y mucho, sino de igualar el rasero al analizar las diferentes propuestas, esto es, no entrar a valorar los posicionamientos ideológicos, sino manifestar su presencia en todos los textos y su relación, más o menos coincidente en todos, con lo que se concebía como teatro, alejado de la ordinariez y chabacanería usual en los teatros de uno y otro bando.

Comenzaremos analizando estas antinomias ideológicas, que han sido las más recurridas por los diferentes estudiosos a la hora de tratar el primer texto teórico de Torrente Ballester, y que, según nuestro parecer, han distorsionado y vilipendiado, por lo que de discordancia ideológica tenía respecto a sus valores, un texto que trató de aportar toda una nueva visión acerca del teatro en el bando nacional. Bien es cierto que el compromiso político del ferrolano durante la guerra fue bastante mayor del que el propio autor reconoció pasados los años. En sus obras ya hemos señalado aquellas vinculaciones con las tomas de posición política que representaba, en contra de declaraciones de este tipo del autor:

“... mientras los españoles peleaban en una guerra absurda, yo publicase un libro que no tenía nada que ver con la guerra ni con ninguna de las conciencias esperanzadas o desesperadas relativas a nuestro país. Mi primer libro, El viaje de joven Tobías, se publicó en 1938. Era un libro irónico, fantástico, culturalista –como se dice ahora– en el cual, por mucho que se le escudriñase, no podía encontrarse la menor alusión a esto que, de una manera global y totalizante, podemos llamar España”

[Torrente Ballester, 1986b: 52].

Bien es cierto que Torrente Ballester se alejó de la manifestación explícita y maniquea del conflicto en sus obras dramáticas, pero no creemos que ésta estuviera ausente, aunque fuera de manera implícita. Algunos estudiosos han aceptado las palabras del propio autor al respecto, por lo que buscan su compromiso político exclusivamente en sus colaboraciones periodísticas¹⁸⁶, que si bien no es desacertado, obvian una parte esencial de tal compromiso en el escritor. No se puede dudar que es en

¹⁸⁶ Así ocurre, por ejemplo, con Gómez-Elegido, quien afirma que “las huellas de la guerra n se reflejan en las páginas literarias de Torrente, que deja su obra creativa de ficción al margen del ejercicio ideológico político” [Gómez-Elegido Centeno, 2007: 3].

sus colaboraciones periodísticas durante la Guerra Civil donde se puede apreciar de manera más explícita esta vinculación con un ideario político muy determinado, pero negar la vinculación de éste con sus obras de creación nos parece erróneo y una lectura de sus artículos totalmente ajena a la de sus obras dramáticas. Al analizar algunos de los escritos periodísticos de estos años es muy fácil ver la correlación clara y directa de éstos con sus creaciones artísticas, con la única diferenciación de la exaltada y muchas veces abrupta retórica que utiliza en sus ensayos, expresada de manera bastante más poética en sus dramas. De este modo, al desgranar las ideas expuestas en estos artículos, pretendemos, por un lado, confirmar la idea expuesta al analizar las obras, de su vinculación con la guerra, a través de la defensa de los valores de uno de los bandos en conflicto y, por otra, mostrar cómo esa mediatización de la literatura no subyuga totalmente al arte, sino que éste lo adecua a su naturaleza, respetando, en cierto grado, la autonomía del arte. Esta autonomía del arte que trataban de mantener algunos autores, será el elemento que hará que las obras torrentinas no se conviertan en meros púlpitos de orador, creados para la simple propagación de consignas, exabruptos dirigidos al enemigo y exaltaciones patrióticas simplistas, como sirvieron a muchos de sus dramaturgos correligionarios. Por el contrario, las páginas del periódico servirán perfectamente como púlpito adoctrinador de las masas, radicando aquí la diferencia de un enfoque y otro y no en la esquizofrenia que asoma al dividir en dos personalidades tan dispares la figura del Torrente Ballester periodista y el autor dramático.

Antes de adentrarnos en el análisis de los artículos es necesario remarcar que no es extraña esta vocación periodística de los escritores durante el conflicto bélico, mucho menos en un autor que ya había trabajado en dos periódicos antes de la guerra y que dará muestras de su saber periodístico en las columnas de opinión de diferentes periódicos muchos años después¹⁸⁷. Evidentemente, los artículos que recogen los volúmenes de *Cotufas en el golfo*, *Torre del aire*, *Memoria de un inconformista* o los dos *Cuadernos de la Romana* distan mucho de estos artículos a los que nos referimos, principalmente por el momento histórico tan determinado en que se escribieron. No obstante, Torrente Ballester formaba parte del grupo adscrito al Departamento de Propaganda, por lo que puede entenderse con facilidad la virulencia de sus artículos y

¹⁸⁷ El desarrollo de la prensa tanto en un bando como en otro fue espectacular durante los casi tres años de conflicto. Hipólito Escobar ofrece un pormenorizado análisis de este desarrollo periodístico en el bando nacional [Escobar, 1987: 105-107].

no tanto de sus obras dramáticas. Esto no debe entenderse como justificación, sino como el marco exacto en que se escribieron los textos y la dependencia que de éste tuvieron.

Salvada esta diferencia inicial, el trabajo de Gómez-Elegido arroja clara luz sobre el verdadero posicionamiento del escritor durante estos años bélicos. La autora diferencia dos tipos de enfoques dentro de los artículos publicados durante este trienio. Por un lado, los de índole política y, por el otro, los de carácter más intelectual. De los primeros, cabe distinguir tres tipos de artículos en función del enfoque que el autor adopta en ellos: el apologético, el doctrinal y el conmemorativo. Respecto a este último tipo de artículos, los conmemorativos, cabe destacar los dos artículos dedicados a Primo de Rivera, en el aniversario de su muerte, bajo el título “Tres años después”. De igual modo que luego hará en su introducción a la *Antología* de Primo de Rivera, estudiará la figura humana, mítica e histórica del fundador de la Falange. Es la vertiente mítica, que Torrente Ballester hace corresponder a los poetas, la que más nos interesa en este momento, por lo que de germen de una de sus más logradas obras teatrales tiene. El autor define de este modo lo que será posteriormente su más ambiciosa obra creativa:

“Entonces, José Antonio pasa a ser más que el Jefe Nacional, más aun que ese jefe espiritual y mítico que se ha ido formando a golpes de palabra hablada o escrita: es ya una figura de combate; un símbolo y una bandera; un acicate y un ariete; es también la piedra de toque de muchas glorias inmaduras periodísticamente elaboradas. De esta manera, por todas estas razones, se va inculcando en las mentes de los españoles un José Antonio que no coincide exactamente con el histórico, pero que es el que promueve historia; es decir el José Antonio mítico”

[“Tres años después”, Torrente Ballester, 1939: 5]

Al analizar su obra narrativa *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y su drama *El retorno de Ulises*, veremos las claras coincidencias con esta creación mítica de un personaje “que no coincide exactamente con el histórico, pero que es el que promueve historia”.

Serán, sin embargo, lo otros dos enfoques los que predominen en la producción periodística de Torrente Ballester en estos años y con una estructura argumental muy definida: desde su perspectiva de historiador “reconstruye un marco

histórico general para después pasar al marco particular de la Historia nacional y ya desde esta perspectiva defender su tesis” [Gómez-Elegido, 2007: 7]. En muchos casos, las orientaciones doctrinaria y apologética conviven en exaltados textos, aunque serán los primeros los que ocupen más páginas en su producción periodística de estos años y, probablemente, el causante de su apodo de “quijote sindical de la nueva generación” [Ridruejo, 1976: 141].

Sus reflexiones acerca de la nueva política, expuestas en sus dos artículos de los que constaban sus “Prolegómenos a toda política futura”, dan una clara muestra de los tintes apologéticos que cubrían sus artículos doctrinarios. En el primero de estos artículos, defendía a ultranza la solución violenta que supuso la guerra para los males de España, al afirmar que “lo más profundo de la naturaleza del hombre y de su actuar en la vida, exigen esa solución violenta y están conformes con ella. Ahí la razón de las revoluciones y su justificación suficiente” [“Prolegómenos a toda política futura. I. Propósitos”, Torrente Ballester, 1937: 8]. En el artículo se sigue haciendo apología del levantamiento y de la solución violenta como paso doloso pero necesario para la reconstrucción de España: “... y porque creemos luchamos con ardor, violencia y entusiasmo. Y por esta nuestra fe y por este nuestro amor a España intentamos esclarecer las directrices fundamentales de la conducta colectiva española” [Ibíd.]¹⁸⁸.

En la segunda entrega de estos “Prolegómenos” se insistirá en aquellos conceptos básicos para el nuevo Estado, esta vez a través de la noción de Imperio. El artículo podemos leer:

“¡Dura, difícil, comprometida, la moral a la que obliga el servicio de la política! Doble disciplina a la que se somete el conductor de pueblos, y somete a la vez al pueblo conducido, con impasible gesto, sordo a la protesta del propio sacrificio y al sacrificio histórico de los demás. Una misión histórica elevada es incompatible con la felicidad individual, y obliga al renunciamento, al ascetismo heroico”

¹⁸⁸ Esta apología de la violencia concuerda perfectamente con la caracterización que Santos Juliá ha hecho de este grupo intelectual falangista y su pretendido liberalismo posterior, que veremos en el siguiente capítulo: “Se afirma en primer lugar el derecho a la violencia precisamente porque la unidad de patria está en peligro, y luego, una vez conquistado el Estado, se promueven políticas de integración en la ya reafirmada unidad de la patria” [Juliá, 2004: 317].

[“Prolegómenos a toda política futura. II. Servicio y misión de España”,
Torrente Ballester, 1937: 10].

Disciplina, sacrificio, misión y destino son palabras propias de la retórica falangista que Torrente Ballester no duda en utilizar en sus artículos. Del mismo modo que muchos de sus compañeros de armas, la nueva doctrina expuesta se traduce en la consecución de un Estado moderno y cristiano:

“Un Estado moderno – un instrumento poderoso de eficacia histórica-, un instrumento que AHORA pretendemos revivir, restaurar, pero sin que se pierda de vista su carácter instrumental AL SERVICIO DEL MENSAJE CRISTIANO que Isabel, la mente más clarividente que conoció España, puso en sus manos como destino de nuestra Patria en la Historia”
[Ibíd.]¹⁸⁹

Nos resulta difícil no pensar en el joven Tobías que lucha contra su destino, entendido éste desde la perspectiva cristiana, cuando Torrente Ballester habla del “servicio al mensaje cristiano”. Pero existen más referencias a sus obras dramáticas dentro de estos artículos, ya sean políticos o intelectuales. Así pues, en el artículo “Paterfamilias” Torrente Ballester justifica aquella supremacía del hombre sobre la mujer y la familia como centro de la vida cristiana que aparece en las dos obras durante la Guerra Civil. En el artículo se habla de la familia como “unidad particular de destino” y del padre como “cabeza de estirpe” [“Paterfamilias”, Torrente Ballester, 1938: 8], convirtiéndose de este modo en “el procurador del destino familiar, la perpetuación de la tradición y la fidelidad al servicio del Estado” [Gómez-Elegido, 2007: 20], lo que es la interpretación exacta del papel que Tobías padre desarrolla en la obra de 1938. De modo análogo, la superioridad del hombre sobre la mujer, que se refrenda en este y otros artículos, aparece también en *El casamiento engañoso*, principalmente a través de la figura de Leviathan, quien argumenta respecto a las mujeres que “todas son inferiores y le amarían sumisas; porque el hombre está muy alto. Menester es dotarlo de alta compañía” [*Casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 166].

¹⁸⁹ Las mayúsculas son del autor.

Existen otras conexiones entre estas reflexiones doctrinarias y sus obras dramáticas, en este caso vinculadas al Auto Sacramental. Y es que los tres artículos que componen la serie “Una circular y un folleto. Las clases patronales y el Estado nuevo”, giran en torno a las ideas spenglerianas¹⁹⁰. Si bien en el primero de ellos se habla acerca de las relaciones política-economía, se pueden advertir algunas notas muy influyentes en el tema de *El casamiento engañoso*, como la demanda de la revolución no sólo económica sino también social en nombre de la Falange. En el segundo artículo defiende los modelos italiano y alemán, por su fortaleza económica frente a la debacle de los países capitalistas, ya que “supieron colocar el interés político nacional por encima de los intereses económicos, sirviendo éstos a aquel. La fórmula se llama, genéricamente “fascismo”” [“Una circular y un folleto. Las clases patronales y el Estado nuevo. II. Política, Estado, Economía”, Torrente Ballester, 1937: 2]. Pero será en el tercer artículo de la serie donde las referencias spenglerianas serán más claras respecto al tema planteado en *El casamiento engañoso*. Sirve como resumen y colofón a los dos artículos anteriores, pero parte de la definición del marco general de las nuevas sociedades, que requiere una respuesta determinada para el bien del hombre. Este marco lo define como industrialismo:

“El fenómeno social más caracterizador de la vida contemporánea es el industrialismo, entendiendo por él no sólo el perfeccionamiento de la técnica industrial, sino el conjunto de fenómenos sociales que le acompañan: proletarización del hombre, descenso de natalidad, superurbanismo, despoblación del campo, sumisión de valores humanos a los económicos, artificiosidad de la vivienda, etc.”

¹⁹⁰ De esta serie de artículos se puede deducir también una idea que más tarde desarrollaremos de manera algo más extensa, el totalitarismo y antiliberalismo de Torrente Ballester en estos años. Según Payne, tras la Unificación “sólo de vez en cuando sacaba la caja de los truenos nacionalsindicalistas. Tal fue el caso de la mordiente crítica formulada por Gonzalo Torrente Ballester contra un folleto que había hecho circular una entidad privada denominada Junta Directiva Provisional de las Fuerzas Económicas. En él se denunciaban los peligros de una economía dirigida y se defendía un relativo *laissez faire*. Torrente Ballester, uno de los intelectuales del nuevo partido, afirmaba, por el contrario, que sólo un amplio control y una fuerte intervención del Estado podían garantizar el desarrollo justo y equilibrado de la economía nacional” [Payne, 1985: 182].

[“Una circular y un folleto. Las clases patronales y el Estado nuevo. III. El destino de la libre Economía”, Torrente Ballester, 1937: 2]

Responsabiliza a los patronos del industrialismo desmedido, del sometimiento del Hombre a la Técnica en el Auto, que tiene como consecuencia principal la proletarización del hombre, que implica unas “consecuencias morales y sociales” [Ibíd.]. Frente a estas consecuencias es frente a las que se erige el drama torrentino para reafirmar aquellos valores cristianos a través de la figura del político, imagen mucho más pragmática que la alegórica del Auto, donde es el Sacramento quien redime al Héroe. Aquí hallamos la única diferencia entre las propuestas periodísticas y las dramáticas, en la expresión directa, diáfana y hasta abrupta de sus ideas frente a la expresión poética de las mismas en sus obras. Por esta misma razón nos parece desacertado desvincular una faceta y otra del autor durante el periodo bélico. Las diferencias, obviamente existen, pero son más de expresión que de fondo.

Esta identificación temática entre sus artículos y sus obras teatrales viene refrendada, además, por lo que Gómez-Elegido ha denominado artículos periodísticos de carácter intelectual. Ya no es cuestión de adoctrinar, ni de exaltar y defender determinados modelos políticos, sociales o económicos, sino de reflexionar acerca de las actitudes del propio bando en el periodo bélico, muchas de ellas contrarias a las ideas torrentinas. Así se puede entender más fácilmente un texto torrentino con el significativo título de “Llamada de alarma”. En él, se reflexiona sobre la necesidad de que la cultura, como aspecto fundamental de la vida nacional, debe evolucionar paralelamente a la regeneración de España, evitando anclarse en formas arcaicas, chabacanas e impropias del nuevo orden de cosas:

“De muchas maneras puede ganarnos el enemigo, y tan sutiles que a veces se nos antojan propia victoria [...] Así, esta chabacanería desenfrenada que vive y medra en ciertos medios de la España nacional, esta reaparición del mal gusto en bulliciosa victoria, interpretada en todo su valor, debe de llenar de regocijo a los que con mirada profunda nos estudian desde el otro lado”

[“Llamada de alarma”, Torrente Ballester, 1937: 10]

Sigue argumentando Torrente Ballester que para esta recuperación de nuestra cultura es necesaria “la colaboración de todos, pero muy principalmente de los mejores. Cállense de una vez los aficionados, que ya pasó el Carnaval, y haya sitio en España para las buenas razones y los libros buenos” [Ibíd.]¹⁹¹. Esta invitación al silencio, que será el título de otro artículo de Torrente Ballester, debe venir acompañada de la ausencia de venganza y resentimiento, ya que el apasionamiento político no debe impedir ver la grandeza de la obra cultural¹⁹².

Pero será otro texto, dedicado a la teoría teatral, el que nos interesa a nosotros por el tema tratado. Mantiene ideas consecuentes con todas aquellas afirmaciones de carácter doctrinario y apologético que completan su corpus periodístico de estos años, pero su dedicación plena al teatro hace de éste el texto más relevante para nuestro trabajo, a pesar de las relevantes influencias y correlaciones de otros artículos con sus obras teatrales. Resulta curioso, al acercarse a la figura de Torrente Ballester durante estos años, la vinculación que se establece entre el autor y la revista *Jerarquía*, donde se publicó este artículo. Lo sorprendente no es su vinculación a la revista, una de las más relevantes del panorama cultural nacional, sino que se suele hacer de ella el gozne sobre el que articular la actitud torrentina en estos años, aunque únicamente se publicara un artículo suyo en la breve vida de esta revista, frente los más de veinte artículos publicados en otras publicaciones falangistas como *El Pueblo Gallego* o la zaragozana *Amanecer*. Si realizamos esta digresión es para tratar de situar a Torrente Ballester en su marco concreto, conocer su verdadero grupo de acción y sus ideas. Si se vincula exclusivamente al autor con esta revista se corre el peligro de encasillarlo en una tendencia que no es la más acertada. Tal como Andrés Trapiello nos confirma, la

¹⁹¹ El 26 de agosto de 1937 en el artículo del diario republicano *La Voz* titulado *Los facciosos y los que no lo son* se reflexiona en una línea muy similar: “en el teatro no todo es cuestión de política: principalmente es cuestión de inteligencia [...] Por eso, lo mejor sería representar las obras de autores fascistas que realmente lo merezcan –he aquí una labor interesante de clasificación que podría hacer muy bien el flamante Consejo del Teatro–; pero sin cargarle al autor los derechos correspondientes, sino, por el contrario, haciéndolos pasar a la Caja de Reparaciones” [en Monleón, 1979: 237].

¹⁹² A partir de esta idea, compartida por muchos de los componentes del grupo de Burgos, surgirá la idea, falsa a nuestro entender, de los llamados “falangistas liberales”. La conformación del grupo en la posguerra en torno a la revista *Escorial*, que analizaremos en su debido momento, nos permitirá adentrarnos más en esta polémica, aunque, como avanzamos, no creemos que se pueda hablar de liberalismo en este grupo durante este período.

Pamplona de estos años era conocida como la “pequeña Atenas”, donde el magisterio de Eugenio d’Ors¹⁹³ reinaba junto a la virulenta retórica del padre Fermín Yzudiaga, y, si bien es verdad que d’Ors ejerció alguna influencia sobre Torrente Ballester, como vimos al hablar de *El viaje del joven Tobías*, su vinculación con el denominado grupo de Burgos, con Ridruejo, Tovar, Laín, Rosales y Vivanco, estos tres últimos provenientes también de la puritana Pamplona y de *Jerarquía*, marcarán, con un ideario bastante diferente al pamplonica, el devenir político e ideológico de Torrente Ballester.

Bien es cierto que este texto torrentino se adapta perfectamente a la línea editorial que *Jerarquía* tenía, “un *magazine* de lujo, destinado a la burguesía nacional incipiente, de extraordinario y moderno diseño, contenidos aparte, y un atractivo despliegue gráfico y fotográfico [...] Todo en sus páginas transmitía a sacristía y cantoral gregoriano con las capitulares magenta” [Trapiello, 2002: 235]. Mainer, por su parte, considera que “el mundo de *Jerarquía* significó la unión de la retórica falangista (embebida de orteguismo, con algún deje vanguardista), el voluntarismo impetuoso del personalismo católico (traído de *Cruz y Raya* pero también de la ascética convencional) y las piruetas filosófico-políticas, todavía impregnadas de arbitrariedad, de un Eugenio d’Ors...” [Mainer, 2002: 180-181]¹⁹⁴. El recargado y característico lenguaje fascista del texto de Torrente Ballester está en perfecto acuerdo con el de esta revista, cuyo propósito final era “convertir el afán cultural en una manifestación apodíctica y ejemplar del inmortal espíritu de la patria, dentro de una suerte de sociedad platónica a la que parecía ayudar la invocación al Imperio, la Sabiduría y los Oficios” [Mainer, 1971, 40], pero no creemos necesario vincular más el texto a la publicación, ya que el propio ensayo habla por sí mismo y lo sitúa en las coordenadas que sus otros artículos y sus obras dramáticas habían marcado o continuarán delineando.

Y es que gran parte de las ideas que Torrente Ballester aplica al nuevo drama que se ha de realizar están, como el resto de sus reflexiones artístico-sociales, íntimamente ligadas al proyecto de renovación social falangista, tal como hemos intentado mostrar hasta ahora. El teatro no puede ser ajeno a la nueva sociedad y la

¹⁹³ Trapiello relata la teatral velada de armas falangistas que realizó d’Ors a su llegada a Pamplona [Trapiello, 2002: 239], situándose desde un principio como uno de los grandes jerarcas intelectuales falangistas, aunque, poco a poco, el grupo de Torrente Ballester se irá distanciando de él.

¹⁹⁴ En su ya clásico estudio *Falange y Literatura*, el mismo autor la definía alegando que en ella “confluían elementos falangistas y simplemente reaccionarios pero expresados en un tono de exaltación mística que llegaba a lo ridículo” [Mainer, 1971, 39].

tragedia nueva debe buscar su origen “en el pulso y latir de los nuevos tiempos, culminando en ella la expresión estética, cual corresponde a horas de plenitud y mediodía”. De modo análogo a la sociedad, el nuevo drama “con tres elementos ha de ser creado: tradición, orden y estilo” [Torrente Ballester, 1937: 25]¹⁹⁵. Es significativo que la propuesta de este ensayo se desligue totalmente del teatro que se venía haciendo en España. Es la tragedia el género sobre el que “se levantaba, virginal y solemne, una nueva aurora” [Torrente Ballester 1942: 13]. Tragedia virginal porque responde a los preceptos clásicos aristotélicos, pero con unos caracteres nuevos (Héroe y Coro entendidos de manera diferente) y unos principios de unidad diferentes (unidad de emoción y estilo y de escena, acto y drama). Pero es también tragedia solemne, porque temáticamente “sólo se logra sumergiéndose en lo eterno humano, para encontrarnos allí con el tema eterno, con el Misterio” [34]. De este modo, Torrente Ballester se aleja de lo accidental, accesorio y liviano del teatro comercial, que desde principios de siglo había copado la escena española, incluso en los tiempos de guerra.

El nuevo teatro, por tanto, debe buscar en su propio origen trágico su renovación, pero sin resultar anacrónica. Esta idea, como señalamos al analizar la obra, rigió la composición de *El viaje del joven Tobías*, donde, con la introducción de elementos anacrónicos, el resultado se moderniza hasta hacerlo más próximo al espectador, de manera muy diferente al intentote Auto Sacramental de Miguel Hernández *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Torrente optó no por readoptar formas genéricas clásicas sino por readaptarlas, modernizando su forma a través de diferentes elementos, del mismo modo que en su texto teórico defiende la renovación del teatro a través del clásico género trágico, pero adaptado a las nuevas circunstancias históricas. Si páginas atrás, y en referencia a esta modernización de lo clásico, volvió a salir a escena Azorín con sus propuestas renovadoras de finales de los años veinte, será de nuevo el de Monóvar quien nos dé otro ejemplo de renovación sin anacronismos, exaltando la figura de Tamayo y Baus y su intento de recuperación de la tragedia:

“Tamayo, en la página séptima, pinta las condiciones nuevas de la vida – las condiciones en 1853–, y deduce de la nueva modalidad de vida que,

¹⁹⁵ A partir de ahora y en este apartado, si no se indica otra fuente, todas las citas se anotarán, para facilitar la lectura, señalando la página de la edición de 1941, incluido en *Siete ensayos y una farsa*.

puesto que esas condiciones son al presente, en 1853, otras, del mismo modo el teatro, es decir, el género supremo del teatro, o sea la tragedia; del mismo modo, repetimos, que la vida es otra, otro debe ser el teatro”
[“Siguiendo a Tamayo: Lógica”, Azorín, 1927: 399]

No es efectiva una recuperación de la tragedia en su originalidad primera, sino la adaptación de ésta a los tiempos nuevos que llegan, por lo que la propuesta torrentina, a través de Azorín, coincide con las propuestas del dramaturgo del siglo XIX:

“Y para conmover el alma y fijar la atención de un auditorio del siglo XIX, ¿no será preciso retratar su vida, su agitación, su manera de ser, ese indefinible conjunto de miseria y grandeza en todo poema que aspire a obtener su aprobación en el teatro? [...]¿No será preciso romper, pulverizar las cadenas de la tradición haciendo que la tragedia interese y conmueva como el drama moderno, aun cuando pierda algo de su severidad majestuosa?”

[en “Siguiendo a Tamayo: Lógica”, Azorín, 1927: 400]

Para complementar la nueva tragedia aparece la comedia, que tiene cabida dentro del nuevo teatro, porque a decir de Torrente Ballester “lo imperfecto del espíritu humano necesita compensar lo heroico con el descanso de la risa” [26]. Pero esta comedia nueva debe carecer de humorismo, de amargura, “risa, acaso, químicamente pura, exenta de moralidad e intención de sátira, transparente y aguda como esquirlas de cristal” [35]. Resulta curiosa esta afirmación si se lee el primer drama conservado del autor, *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*, obra vanguardista, entre otros elementos, por el humorismo y por lo que de farsa tiene. Desde un primer momento, Torrente Ballester desprestigia en este texto todos los valores que conformaron su primera obra dramática, y seguirá haciéndolo más adelante, como veremos, al referirse a los personajes de la nueva tragedia. Curioso, pero no sorprendente, ya que es el propio autor el que condenó al ostracismo esa obra años atrás, y sólo la recuperará, por mera casualidad como él mismo señala, terminada la guerra, momento en el que empieza a desprenderse de todos los valores que afirmaba con tanta rotundidad en 1937. En cualquier caso, son estas pocas palabras las que dedica en este ensayo a la farsa, a la que

reduce la nueva comedia, ya que es la tragedia, como hemos visto más arriba, el género renovador del teatro español. Y a ésta dedica la mayor parte de su ensayo, analizando su Forma, Sentido y Trascendencia.

Hemos señalado cómo en sus obras la temática es un punto esencial sobre el que articula su posterior desarrollo, al más puro estilo de Poe, por lo que resulta bastante normal que el tema, que hemos identificado con esa solemnidad que debe mantener el nuevo teatro, sea desarrollado ampliamente por el autor en este ensayo. A pesar de que dedica una parte amplia a la Forma del nuevo teatro, no deja de subyugarla al tema, ya que para él “el tema es el armazón dramático, lo que sostiene y hace eficaz a la forma” [34]. Y es que cuando se refiere a la Forma no pretende señalar las partes de la misma, como hizo Aristóteles en su *Poética*, sino que “aquí sólo cumple señalar los datos más generales; algo así como el esquema estético del *Teatro nuevo*” [28]. Quizá sea en este punto donde el ensayo torrentino pierde cierta validez como preceptiva teatral eficaz, ya que su peyorativa consideración de la técnica teatral, de la que, como ya vimos, se reconocía muy poco ducho, hace que la reflexión teórica carezca de fundamentos reales para desarrollar una verdadera renovación teatral y no meramente dramática. Frente a las propuestas republicanas, mucho más orientadas a lo que de espectáculo tiene el teatro, en el ensayo torrentino no existe “tratamiento o consideración alguna de los espectáculos teatrales, hecho justificado por su repulsa por lo que no sea abstracción metafísica” [Gómez Díaz, 1993: 38], aunque, en nuestra opinión, no se puede llegar por este motivo a afirmaciones como las del mismo Gómez Díaz, quien considera que Torrente Ballester “se muestra decididamente en contra de la renovación” [Ibíd.]. Son varios los autores que renunciaron voluntariamente a la dimensión espectacular del teatro a favor de un teatro más intelectual, sin necesidad de recursos técnicos que acompañaran a la reflexión que el propio texto conllevaba. Es el caso, por ejemplo, de Unamuno y su idea “desnudez escénica”, o del propio Pirandello, que desnuda sus representaciones a favor del texto. Notoriamente más cercano a estas posiciones que a las de la escena comercial, donde ni renovación artística ni temática se vislumbraba, se sitúa Torrente Ballester, por lo que situarle en el reaccionarismo escénico o en el mero continuismo del teatro de éxito, nos parece, a odas luces, excesivo.

Entendiendo de este modo la supremacía del tema sobre la técnica teatral, o, por definirlo de otro modo, la necesaria dependencia del espectáculo respecto del texto, siguiendo las ideas de Torrente Ballester, es más fácil acercarse a un texto desde la perspectiva ideológicamente aséptica que propusimos en un principio. Así pues, si bien

empezaremos a analizar lo que respecto a este esquema formal nos propone Torrente Ballester en este ensayo, consideramos que la parte esencial y los postulados más disonantes con respecto al teatro de su tiempo los podemos hallar en las partes que dedica al Sentido y a la Trascendencia del nuevo teatro, tanto en cuanto son desarrolladas más profusamente.

Respecto a los personajes del nuevo teatro, considera Torrente Ballester que la tragedia debe estar representado por un Héroe, al modo trágico griego, y con características bien definidas, y, en cierto modo, diferentes de los planteamientos aristotélicos. Este nuevo personaje de la tragedia no debe ser:

“ni alcor mediocre, sino cima a muchos codos sobre el nivel de la masa, ni gigante informe, de cabeza limítrofe al cielo romántico y turbulento, sino cifra, resumen y compendio de lo mejor humano y de su récord de elevación” [29]¹⁹⁶.

Esta idea del protagonista heroico choca de frente con todas las posturas de aquellos escritores de avanzada que requerían del pueblo el protagonismo de la nueva literatura. Incluso Valle-Inclán arremeterá contra este teatro heroico: “La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes, se acabaron los conflictos individuales” [en Fuentes, 1980: 123]. Las diferencias son notorias y tienen su origen, mas que en divergencias estéticas, en posicionamientos políticos antagónicos, lo que conlleva, sobre todo en estos años de guerra, a tomas de posición cada vez más radicales en lo que a lo artístico se refiere. En cualquier caso, la nueva tragedia necesitará, igualmente, de un antagonista para su desarrollo pleno. Éste no es otro que el Coro. A este respecto, queda patente la influencia falangista en este ensayo, ya que Torrente Ballester cree que este Coro debe representar a la Masa, pero siempre que deje de ser tal. Si la Masa, según el autor, se caracteriza por la unidad de movimiento sin finalidad concreta y la carencia de opinión general, “los movimientos del Coro, si unánimes, están ordenados a un fin;

¹⁹⁶ Esta idea de un Héroe como protagonista del nuevo teatro aparece ya recogida por Giménez Caballero en la ya citada obra de *Arte y Estado*: “Donde el Teatro nuestro, fascista, que soñamos, habrá de abandonar y superar al socialista de Rusia, es precisamente [...] en el punto de la *Jerarquía*. En la vuelta al *Héroe*, al *Protagonista*, al *Santo*, al *Salvador*, sobre un fondo de masas y de gregarios [en Wahnnon, 1998: 24].

representan el pensar común con referencia a cuestiones muy concretas” [29]¹⁹⁷. La función de esta Masa convertida en Coro trágico debe ser, como se ha indicado, presentarse como el antagonista, generando el conflicto, ya que “se divorcia en cuerpo y alma de los que le conducen” [30], al enfrentarse a los esfuerzos y soluciones del Héroe. Una vez planteado el conflicto, el Coro rompe su unidad surgiendo “señores “cualesquiera” que reclaman el derecho de ejercer su propio drama, dando cabida a elementos cómicos, pero nunca referidos al Héroe” [30]. Volvemos a toparnos aquí con su primera obra teatral y la crítica que el propio autor hace de ella, ya que en *El pavoroso caso del Señor Cualquiera* éste es el eje fundamental sobre el que gira el drama. Esta función antagonista del coro, por el contrario, se ve perfectamente explicitada en *El casamiento engañoso*. En palabras de Torrente Ballester “surgida la solución desfavorable –es decir, trágica–, el Coro se comporta con esa indiferencia, con ese espejismo despistado que lo caracteriza –que caracteriza al pueblo– cuando se divorcia en cuerpo y alma de los que lo conducen” [30]. Esta idea aparece en el Auto torrentino a través de la ruptura del Coro de los Mortales, que, conformando inicialmente una voz única, se separan en varios semicoros, aunque, por la naturaleza sacra del género, Torrente Ballester no deja convertirse en voces cómicas de particulares. Por el contrario, esas voces particulares serán las que pueblen en su mayoría las obras de estos años, y es contra las que argumenta el autor.

En definitiva, este conflicto que debe plantearse en la nueva tragedia busca sus soluciones a través de lo que el autor denomina “Milagro del orden”, que no es más que otra denominación de la mecánica o técnica teatral. En palabras del propio Torrente Ballester, “el milagro de la dramática futura ha de ser cómo la relación entre el Héroe o Protagonista y la Masa o Coro se resuelve en perfecto equilibrio” [32]. Como señala Prendes Guardiola al hablar de una de sus obras dramáticas, “no es un “desorden”, sino un “orden superior” el que se introduce en escena como reflejo de una jerarquía universal de lo divino y lo humano, del héroe individual y de la humanidad anónima” [2006: 225]. A esta noción corresponde su posterior reflexión, ya en los años cuarenta, acerca de lo colectivo y lo individual (“De la colectividad en el arte dramático”), que expondremos más adelante.

¹⁹⁷ No sólo se puede advertir la consonancia de esta idea con las que ya hemos señalado de Giménez Caballero, sino también con la teoría política de las élites de Pareto y Mosca, las cuales sirvieron al fascismo italiano como una de las bases de su fundamentación ideológica.

Una vez perfiladas las siluetas de los personajes que permitirán desarrollar esta nueva tragedia, Torrente Ballester refiere lo preceptos que deben dirigir la creación de los mismos. Y es que, para el autor, “toda persona dramática tiene derecho a ser expresada según su esencia, y el poeta debe únicamente servir con sus medios peculiares este derecho de expresión” [30]. Se define así lo que Torrente Ballester denomina ley de fidelidad al personaje, que no es otra cosa que el concepto aristotélico de decoro, de justa adecuación entre el personaje y su expresión y comportamiento. De este modo, el autor requiere una dimensión artística para el teatro, ya que supone la creación de unos caracteres adecuados a cada personaje y no la mera dialogización de una acción, como hicieron muchos autores en este tiempo de guerra. Se trata, tal como afirmará más adelante, de darle vida propiamente artística [31].

Es necesario, por tanto, que el autor conozca a estos personajes para la creación de los caracteres¹⁹⁸. Considera que éstos pueden ser de dos tipos, individuales o personales. La elección de los primeros “obliga al artista al más humillante servicio del accidente [...] la figura así tratada ingresa en la más absoluta intrascendencia” [31]. El problema se resuelve fácilmente si se comprende que:

“como en otras muchas cuestiones, es cuestión de jerarquía. Si el artista destaca aquellos datos objetivamente superiores y en torno a ellos construye el personaje, la estructura resultante, vivirá por sí misma, con la vida propia de lo artístico, asentada en su propio ser. Sin que pueda ser puesta en peligro por la acumulatividad de datos individuales” [31]

Quedan de este modo definidos los personajes del nuevo teatro y el modo de crearlos. La renovada tragedia será, por lo tanto:

“expresión del misterio supremo de la vida humana [...] encarnado en un hombre excepcional, Héroe o Protagonista, de voluntad disparatada a metas inaccesibles, cuyo resultado siempre tiene que ser lamentable,

¹⁹⁸ Respecto a este concepto de “carácter” volveremos, ya que el propio Torrente Ballester reflexionará sobre este concepto y el de personaje de manera abundante en sus escritos teóricos.

porque se origina en un desequilibrio en las facultades del Héroe, al subordinar la inteligencia al querer” [26]¹⁹⁹.

Pero este planteamiento está regulado por el propio drama, es decir, no todo fin lamentable responde a este esquema. Debe existir siempre una “altura moral conveniente” [26], para que el mismo fin no nos lleve a la risa en lugar de a la conmoción. Y es que la tragedia debe mantener siempre su propia dignidad, y para ello es necesario que se respete el principio de unidad y el “carácter cerrado” de la tragedia [27]. Éste carácter cerrado no es más que la necesidad de que “lo que se represente, para ser perfecto, debe tener principio y fin, y un desarrollo normal y consecuente [...] sin relaciones con el exterior ni interrogación ni puntos suspensivos al bajarse el telón del último acto” [27].

Respecto a la vigencia del principio de unidad, Torrente Ballester considera que las necesidades del nuevo teatro requieren que la unidad de acción, lugar y tiempo sean modificadas, ya que fueron diseñadas de acuerdo con unas necesidades ahora inexistentes. La unidad de acción queda desmantelada porque “varias paralelas, concebidas orgánicamente, no destruyen -antes bien, completan y perfeccionan- la unidad dramática”. La unidad de lugar “fue concebida por limitación especial del alma griega, hoy destruida -y superada-”. Respecto a la unidad de tiempo, considera que frente al concepto apolíneo lineal y el concepto fáustico hay que resaltar “el concepto y la intuición católicas (por ejemplo, en *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón, donde el tiempo como factor dramático no existe)” [27]

Según él, el siglo XX cristiano puede sustituir estos principios por el de unidad de emoción y estilo y unidad de escena, acto y drama. La primera no es sino la persistencia de una actitud del artista ante su obra y la correspondencia de esta actitud y sus resultados con el orden “de todos los hechos culturales de su tiempo” [27], elemento que le permite, al mismo tiempo, justificar la necesaria adscripción del teatro a un proyecto renovador bastante más amplio que el mero teatro, como era el proyecto del falangista grupo de Burgos. La unidad de escena, acto y drama hace referencia a la

¹⁹⁹ Este “desequilibrio de las facultades del Héroe, al subordinar la inteligencia al querer”, es la base del conflicto en sus dos dramas de guerra. Tanto Tobías como el Hombre rechazan su deber cristiano por sus deseos, lo que genera el conflicto.

necesaria armonía de la obra entre sus partes, lo que Torrente Ballester define como “subordinación jerárquica justa entre las partes respecto al todo” [28].

Este último concepto de unidad de escena, acto y drama, basado en esa jerarquización tan propia de Giménez Caballero, como hemos visto ya, sirve al autor también para justificar su concepción de la relación entre lo plástico y lo literario dentro del teatro. Reconociendo que la opinión de Aristóteles a este respecto no puede corresponderse con los nuevos tiempos, contradice a Ortega, quien defiende que en una obra perfecta y perfectamente representada podemos advertir “dos sustantividades -la plástica y la literaria-, sugiriendo luego que no sabremos, acaso, a cuál atender sin detrimento de la otra” [32]. Según Torrente Ballester esta nueva solución no es válida porque excluye “una tercera sustantividad, de orden superior, que se llama *drama representado*, en la que siempre lo plástico ha de subordinarse a lo literario y servirle” [33]. Esta afirmación excluye en gran medida el papel característico del público dentro del género teatral, al situarlo en el mismo ámbito de recepción que cualquier otro receptor literario, desvinculándolo de su individualidad y de la irrepetibilidad de cada representación, ya que lo que importa, según Torrente Ballester, es lo propiamente literario y no lo teatral²⁰⁰.

Podemos ver en lo expuesto hasta ahora rasgos de renovación respecto a lo que la escena española ofrecía, tanto en la concepción de los personajes, bastante más complejos en presencia y construcción que los que la escena española estaba acostumbrada a mostrar, como en la concepción de la obra como un todo que debe ser armónico, no sólo internamente, sino también de acuerdo el “esquema de forma” de todos los hechos culturales.

Pero es en la parte final del texto, al referirse a la temática, bajo los epígrafes de Sentido y Trascendencia de la nueva tragedia, donde más diferencias podremos vislumbrar. Quizás sean más llamativas las que hasta el momento hemos visto, ya que se refieren a una parte práctica, más vistosa y espectacular del teatro. Pero los preceptos sobre los que filosóficamente debe regirse el nuevo teatro son totalmente novedosos en su propuesta, alejados de toda práctica y teoría teatral triunfante en la España de esos años.

²⁰⁰ Sobre este punto de la inclusión posterior del público dentro de la teoría teatral de nuestro autor volveremos al hablar de su posicionamiento teórico durante los años cuarenta.

Ya señalamos al comienzo de este epígrafe que la temática se debía superponer a la forma dramática, ya que hace eficaz a ésta. Todos los nuevos elementos que hemos visto hasta ahora deben desarrollarse del modo expuesto porque temáticamente la nueva tragedia exige este tratamiento formal. Si la decadencia del teatro occidental se debe a la crisis de temas, tal como indica en este ensayo Torrente Ballester, un nuevo teatro necesita de temas nuevos. Y éstos deben ser capaces de sugestionar, emocionar y enajenar al público no son sino los temas heroicos, como se puede ver en sus primeras obras dramáticas²⁰¹. De esta premisa se deriva gran parte del desarrollo formal que hemos visto anteriormente, pero sus consecuencias no se quedan únicamente en éstas.

Lo heroico se puede buscar en la épica nacional, que “por sí sola puede dar motivos suficientes para todo un ciclo teatral” [35], pero no se puede renunciar a la universalidad, ya que de lo que se trata es de hacer “un drama español para los hombres, para los hombres todos” [35]²⁰². Para esto es necesario recurrir a esa noción de Misterio, que no es sino lo eterno humano. De este modo Torrente Ballester concluye que temáticamente el nuevo drama se debe nutrir de nuevos componentes:

“Mito. Mágica. Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí laten, reclamando insistentes su expresión poética los temas de la nueva tragedia: que acaso, estéticamente, pueda ser denominada: MISTERIO DECORATIVO” [36]

Es bastante explícita esta definición de <<Misterio decorativo>>, ya que nos remite en primer lugar a esa noción de lo eterno, del mito a que se refiere el “misterio”, pero, del mismo modo, es sólo decorativo²⁰³. No se trata de investigar metafísicamente

²⁰¹ Ya hemos visto la presencia heroica tanto en *El viaje del joven Tobías* como en *El casamiento engañoso* y seguirá presente en una obra posterior, como es *Lope de Aguirre*, aunque se irá diluyendo en sus obras posteriores a 1942.

²⁰² La influencia del pensamiento de Eugenio D’Ors a este respecto es muy significativa. Rodríguez Puértolas recoge un texto muy claro en este punto, de su ensayo *La civilización en la Historia*: “Es, a la vez y necesariamente, tradición y universalidad” [Rodríguez Puértolas, 1986, 408]

²⁰³ Curiosamente, Sender, en su artículo sobre el “Teatro Nuevo”, afirma que éste “tiene que consistir en una combinación de ‘lirismo enervante’, ‘grandeza épica’, ‘simbolismo’, ‘psicología’ y ‘misterio’” [Sender, 1936: 48], muchos elementos de los cuales comparte con la concepción torrentina.

el Misterio, sino de llevar “su presencia al pueblo en la única forma que él puede conocerlas: como Mitos” [35]. Presentar al pueblo el Misterio, pero de manera estética, donde volvemos a toparnos con la imperiosa necesidad, según el artista, de la presencia de lo artístico en el nuevo teatro. Para todo esto es necesario respetar los preceptos formales que anteriormente Torrente Ballester ha venido definiendo.

Recapitulando lo que señalamos sobre la estética falangista, vemos que este concepto no es nuevo, y a él recurren las dos posturas que diferenciamos. Pero el término Misterio nos remite, como nos indica el propio autor, a lo religioso. Si bien ya utiliza la concepción cristiana para desmontar las tres leyes aristotélicas de la unidad y redefinirlas en términos distintos (pero también en virtud de la concepción cristiana), el nuevo Teatro que presenta el Misterio deberá ser “la Liturgia del Imperio” [36]. Y será precisamente este el punto en el que Torrente Ballester unifica el Sentido y la Trascendencia del nuevo teatro.

Según nos plantea Torrente Ballester, el Sentido del nuevo teatro no debe buscarse en su utilidad, sino en su servicio, noción que como vimos en el apartado anterior, está íntimamente vinculada al pensamiento de falangista a través de la obra de Giménez Caballero. Es decir, es necesario preguntarse por su sentido no desde el criterio de utilidad, porque no <<sirve para>>, sino desde el criterio de sentido, ya que <<sirve a>>. Si se acepta que el teatro sea la Liturgia del Imperio, ya que es la presentación del Misterio originario, de una manera estética, decorativa, pero Misterio al fin y al cabo, y, además, debe ofrecer un servicio, tanto al Hombre, como al Tiempo y a la Cultura, es necesario, por fuerza, preguntarnos por su Trascendencia, ya que no concluye en sí mismo, sino que se dirige a alguien.

Si en otros momentos de este ensayo Torrente Ballester parte de las nociones aristotélicas para terminar superándolas, respecto a la Trascendencia del nuevo teatro vuelve a repetir argumentación. Los efectos del nuevo teatro no se pueden cifrar en la mera catarsis aristotélica ni en la ejemplaridad del teatro francés del XVII, “mas espero que el público futuro asista al teatro como a una devoción” [37]. Sigue, como vemos, manteniendo la similitud entre el nuevo teatro y la religión, llegando a afirmar el “carácter religioso de la tragedia nueva” [37], en este caso remitiéndonos a la actitud necesaria ante esta nueva Liturgia, que no es otra que la devoción religiosa, “que vale tanto como respeto, entusiasmo y constante entrega” [38]. Y es que esta actitud devota es la única que permitirá al nuevo hombre acceder al Misterio, eso sí, con la salvedad de la diversión que “será el cimbel de que se valga la nueva tragedia para captar después la

más profunda atención -la devoción- del pueblo expectante” [38]. Si de lo que se trata es de hacer dichoso al espectador con la admiración del Misterio, como escribe Torrente Ballester citando a Moritz Geiger, no se puede menos que exigir una actitud devota ante éste. Esta idea, sin embargo, tampoco es nueva, ya que en el teatro anterior a la Guerra Civil, los defensores de la renovación del teatro y de una concepción del mismo como arte, consideraban que “el público popular podía asistir al acontecimiento dramático con un respeto profundo, casi religioso, que devolviera al teatro su trascendencia y su dignidad artística” [Iglesias Santos, 1998, 94]. Algunos estudiosos han criticado y caracterizado como propiamente falangista este requerimiento de actitud devota del público y el símil religioso al que Torrente Ballester somete al teatro [Gómez Díaz, 1993: 38]. Sin embargo, tal y como referimos en el primer apartado de este trabajo, esta idea fue constante en numerosos autores vanguardistas, lo que nos permite, más que condenarla, realzar este símil como elemento renovador que adopta Torrente Ballester respecto al caduco e intrascendente teatro de su tiempo²⁰⁴.

Esta idea hace concluir al autor que “todo esto necesita de un público educado. Pero, entiéndase bien: no es igual público educado que público selecto” [38]. De este modo deja asentadas unas bases que vuelven a coincidir con las de algunos autores renovadores del bando republicano. Así pues, Ramón J. Sender, quien condenó las pocas muestras de teatro proletario que vio en España por su nula calidad artística, considera que el nuevo arte literario únicamente podrá desarrollarse a través de “una educación paulatina del público, la potenciación de medidas de carácter cultural y la transformación de la mentalidad del escritor” [Vilches de Frutos, 198: 695]. Bien es verdad que el pensamiento senderiano es bastante más profundo que el de Torrente

²⁰⁴ De modo análogo, el lenguaje ha sido, una vez más de manera justificada, criticado por su retórica falangista, aunque como hemos indicado varias veces a lo largo del trabajo, surge una identidad de retóricas sorprendente y no demasiado estudiada. Valga como comparación con este ensayo torrentito el texto de Antonio Sánchez Barbudo en *El Mono Azul* sobre el estreno de Nueva Escena: “Entre las obras que presenta Nueva Escena aquellas que nos ayuden a buscar el alma del mañana serán las que nosotros prefiramos. Nueva Escena muestra dos mundos en lucha. Surge del drama real de hoy y mira al drama último, al drama purificado y alto de mañana, drama que no se resolverá nunca. Mira al drama, que ahora deja a un lado, pero también a la risa, más alegre aún que esa de la sátira que hoy se nos ofrece. Mira a la risa. Porque con la justicia vendrá la paz, y con la paz, la fuerza, la inocencia y la alegría. Nueva Escena ha amanecido con sencillez, oculta bajo el signo de la grandeza, aún inexpresada, que ahora vivimos. Hoy saludamos su aparición tímida, pronto quizá celebraremos con ella el esplendor de ese día que ahora se anuncia” [en Monleón, 1979: 191-192].

Ballester, aunque el ferrolano reconoce no querer adentrarse más en este aspecto por “pertenecer por entero a la sociología”. Sirva la común idea de la educación del público como elemento primordial para desarrollar un nuevo teatro como un elemento más de identificación entre las posturas opuestas ideológicamente.

La toma de posición de Torrente Ballester, por tanto, guarda una rectitud del dogma falangista incuestionable, pero esto no convierte el texto en antimoderno y acérrimo defensor de lo clásico. Es una propuesta con valores nuevos, en realidad muy poco desarrollados en el ensayo, pero, al menos, nombrados y bastantes más presentes en sus obras, y otros, bastantes, no hay obligación de negarlo, clásicos, que exceden en muchos casos las limitaciones artísticas, pero que no someten al arte a la renuncia de su propia autonomía. El teatro es necesario que siga siendo arte, pero con unas directrices determinadas. Se trata de una propuesta que muestra “el triunfo del hombre sobre la anarquía, la victoria de lo espiritualmente excelso frente al teatro intimista y psicológico, extranjerizante, que sólo se complacía en poner de manifiesto las flaquezas humanas con una actitud claudicante” [Giménez, 1981: 90], contraria, por tanto, a las propuestas republicanas, pero con unas coincidencias que se deben resaltar, en la búsqueda de la renovación de un teatro decrepito. Y es que, tal como señalaba Díaz Fernández, “el dolor del mundo y la alegría de la nueva época son percibidos por gentes desprovistas de una cultura decadente y de gustos marchitos” [Díaz Fernández: 2006: 419], cualidades que compartían, al menos a nuestro entender, tanto Torrente Ballester como aquellos otros hombres de teatro que trataban de acabar con una podredumbre escénica a la que muchos otros se habían aferrado en pos del fácil éxito comercial en detrimento del arte teatral.

2.- De los gozos a las sombras. El teatro de Torrente Ballester en los primeros 40.

2.1.- La petrificación del sistema literario.

Durante los dos primeros capítulos de este trabajo hemos podido ir viendo la evolución de un joven dramaturgo durante los azarosos años veinte y treinta; su búsqueda continuada de la línea a seguir en su vocación primera, el teatro; sus idas y venidas respecto a planteamientos teóricos sobre qué debe ofrecer el teatro; su dependencia inicial de las vanguardias para aprender, poco a poco, a someter la fantasía a una racionalización cada vez mayor; todo esto le llevará, en los politizados años finales de la década de los treinta, a producir obras y reflexiones teóricas muy vinculadas a planteamientos revolucionarios de carácter político y social, aunque siempre partiendo de una concepción intelectual y artística del teatro. En definitiva, hemos podido conocer un poco más el devenir literario más común en esos 15 años de constante evolución dentro de la periferia literaria.

Las coincidencias con la trayectoria literaria de muchos de los autores que defendieron la legitimidad de la República frente al alzamiento nacional no deben resultar sorprendentes, ya que, como hemos venido argumentando, la periferia del campo literario se caracterizaba por la constante búsqueda de renovación frente al centro canonizado, fuertemente arraigado en sus pilares básicos de público, autores, empresarios y actores, contra los que se trataba de luchar con nuevas propuestas teatrales y literarias, divergentes en muchos aspectos pero con este fin común. El posicionamiento torrentino, por tanto, no debe considerarse como conservador o reaccionario, al menos en lo que al teatro se refiere. No hemos entrado a juzgar lo que ideológicamente tiene de reaccionario el pensamiento de Torrente Ballester y, en general, el grupo de Burgos, porque excede el ámbito de este trabajo. Sin embargo, por lo que de enfoque sistémico tiene el mismo, y por las simplificaciones y depauperaciones a las que se ha sometido muchas veces la obra “falangista” de Torrente Ballester es necesario pronunciarnos, aunque sea de manera bastante sintética: identificar el falangismo de estos escritores con el franquismo es un error que se repite en bastantes estudios literarios sobre estos autores en este tiempo. La identificación de la Falange primorriverista con la FET y de las JONS franquista supone la

superposición de elementos demasiado dispares que simplifican hasta distorsionar parcialmente aquella realidad en la que Torrente Ballester trató de desarrollar su vocación literaria en los primeros años cuarenta. Este grupo no luchó en la Guerra Civil “para reinstalar el integrista católico y tradicionalista, ni el *menendezpelayismo* por decreto, ni el rencor como norma de juicio, ni la revancha como ley unánime” [Gracia, 2004: 244]. El propio Ridruejo explicó ya en sus memorias lo que supuso para los crédulos falangistas el proceso de Unificación:

“Sólo los lemas de nacionalismo trascendente o expansionista quedaron en pie gracias a su considerable vaciedad [...] Seguramente ya era quimérico antes de la guerra el sincretismo izquierda-derecha que creíamos profesar los falangistas. Pero con la guerra y las alianzas forzosas de la guerra, la quimera se hacía pura imposibilidad. En rigor, el sincretismo por el que se luchaba en Burgos era ya otro, en el que desaparecía cualquier cantidad viva instalada a la izquierda de Falange. ¡Casi nada!” [Ridruejo, 1976: 126]

De todo este proceso de búsqueda continua de un futuro ansiado desde antes y durante la Guerra Civil, surgirá la perenne idea de la “revolución pendiente”, a la que, algunos años después, como trataremos de mostrar más adelante, Torrente Ballester, tras reconocer la derrota de sus ideas, no era ajeno.

Esto, sin embargo, no puede llevarnos tampoco a aceptar ciegamente la posición que muchos de los autores del grupo de Ridruejo, quizá con la única excepción de éste, mantuvieron durante muchos años: la de ser liberales que buscaban la reconciliación de las dos Españas. Sus textos de estos años no dejan lugar a dudas. Quien como Torrente Ballester escribe en unos *Cuadernos de Orientación política* acerca de los “Antecedentes de la Subversión Mundial” en 1939 o deleita al público falangista con una durísima crítica de “Las ideas políticas modernas. El liberalismo” ese mismo año, no puede ser reconocido como un liberal disfrazado de falangista porque las circunstancias lo exigen²⁰⁵. Es Santos Juliá quien más clara y documentadamente ha

²⁰⁵ Lo mismo se puede decir de compañeros de pluma del ferrolano en estos años. Laín Entralgo ensalza en 1941 *Los valores morales del nacionalcatolicismo*, mientras que, un año antes, Antonio Tovar conferencia en el Berlín nazi acerca de “La idea del Imperio español en la Historia”.

mostrado la verdadera faz de ese grupo [Juliá, 2002: 4-13], dando una visión muy diferente a la de los propios protagonistas sobre su posicionamiento ideológico en estos primeros años de posguerra. Son claras las disonancias entre las diferentes familias del franquismo (católicos, monárquicos, carlistas, militares y los propios falangistas), como recoge Juliá pero la adscripción de los falangistas a la rama liberal resulta, no sólo inviable, sino contradictoria por su propio espíritu. El profesor Juliá considera que la Falange “se define por su anticomunismo; pero el comunismo no era para ellos sino una forma errada, y hasta cierto punto cercana, de resolver la fragmentación, la pérdida de la patria una y unida, la partición de la unidad del hombre y su destino que había traído el liberalismo” [Juliá, 2002: 7]. De este modo, las propias obras torrentinas escritas hasta ese momento, basadas en la idea de unidad y destino del hombre, como hemos señalado, sirven como uno de los elementos más paradigmáticos de la condena del liberalismo realizado por el grupo falangista.

Este error de interpretación respecto al denominado grupo de Burgos parte principalmente de dos de las fuentes ya mencionadas. Por un lado, las memorias que los diferentes integrantes del grupo nos han dejado, especialmente el *Descargo de conciencia* de Laín Entralgo; por otro, la supuesta “verdad asuntiva e integradora” [Laín Entralgo, 1976: 205] de la revista *Escorial*, bastante contradictorio con su “Manifiesto editorial”, tal y como veremos a continuación.

La lectura de las memorias de estos intelectuales nos permite diferenciar tres tipos de planteamientos respecto a los años a los que nos referimos. Por un lado estaría aquella palinodia o retracción pública más o menos abierta y arrepentida y que nos suele presentar un panorama que, por un lado, nos referencia la dura lucha política que se desarrolló tras la victoria nacional y de la que salieron derrotados el denominado grupo de Burgos, mientras que, por otro lado, tiende a dejar en el tintero muchas de las cuestiones más espinosas de estos años, endulzando, en muchos casos, sus determinaciones y acciones. Laín, por ejemplo, nos presenta tanto la situación del *establishment* de la zona nacional, “la derecha tradicional, cualquiera que fuese su figura; los técnicos dispuestos a vender su técnica al mejor postor, para conseguir así lucro, lucimiento social y acaso alguna migaja de poder; los falangistas, cada vez más numerosos, cuya conducta política se hallase orientada por móviles análogos a los de estos técnicos” [Laín Entralgo, 1976: 244], como una demasiado edulcorada visión de su papel integrador, al afirmar que “nuestra voluntad asuntiva y superadora –de nuevo estos dos conceptos hegelianos-marxistas- se extendía con fuerte y menesterosa

querencia a todo lo que en el mundo <<rojo>> tuviese eminencia ética, intelectual o artística” [Ibíd.]²⁰⁶. Textos similares podemos encontrar en las *Casi unas memorias* de Ridruejo, aunque éste siempre fue bastante más explícito en el reconocimiento de sus decisiones en estos años. Otros textos memorialísticos de gente vinculada al grupo de Burgos, como las *Memorias y esperanzas españolas* de López Aranguren, Vivanco y su *Diario* o Luis Escobar con su *En cuerpo y alma*, referencian únicamente la vida personal y literaria de los propios autores, desatendiendo toda la vinculación política que el proyecto en el que se enmarcan tenía, aunque se pretendiera siempre someter a unos principios estéticos o literarios. Son, más que palinodias o rectificaciones, autobiografías intelectuales, literarias o profesionales. Por último quedaría el caso más difícil de globalizar y que nos ofrecen autores como Luis Rosales y su “Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono”, o Torrente Ballester, con su “Currículum, en cierto modo”; es éste el que no deja sino retazos de su pensamiento respecto a estos años sino en algunas obras con tintes autobiográficos y en algunos ensayos dispersos y columnas periodísticas, aunque suele primar siempre la biografía intelectual sobre la política.

Es lógico, por otra parte, que las biografías que más tengan de política sean la de aquellos que tuvieron realmente responsabilidad política, Ridruejo, por su posición de Delegado Nacional y Jefe de Propaganda dentro de la Falange, y Laín Entralgo, por su rectorado de la Universidad de Madrid en los años 50 y por su carisma dentro del grupo. Sin embargo, la unidad y ligazón que se estableció entre los componentes de este grupo, repetida hasta la saciedad en las diferentes memorias, hace extraño que, en el caso de Torrente Ballester, nunca se mencione a la Falange en su “Currículm en cierto modo” y su hijo, en la biografía que escribió, pasó de puntillas sobre su afiliación a la Falange, recogiendo lo que el propio autor narró a G. Reigosa:

²⁰⁶ Trapiello define bastante bien este ejercicio memorialístico de Laín al afirmar que “ha pasado del <<me acuso, padre>>, al <<fuimos todos>> y, sin mediación posible, o como suele decirse, sin solución de continuidad, pasa a no enviar sus defectos sino a consignar sus virtudes y cuantos actos virtuosos se hicieron por su mediación, de modo que pone al pater, su paciente lector, en el curioso brete, no ya de darle la absolución, sino las gracias” [Trapiello, 2002: 277]. Jordi Gracia, por su parte, resalta “la repulsa temprana de Dionisio Ridruejo a su propio pasado y a sus convicciones fascistas antes que el caso de Laín Entralgo y su maquillaje de una biografía ni asumida ni deplorada” [Gracia, 2004: 81].

“Chego a miña casa e atopo un montón de mulleres aterradas, e primeiro que me di por teléfono meu pai, que estaba en activo, na escala de terra, en Bueu, é: “¿Para que viñeches? Mataron a todos os teus amigos” Iso para comenzar [...] Entón, claro, eu busco uns apoios e, nunha noite tensa –a noite da miña chegada– vou a Ferrol, falo cun frade amigo meu e home de grande influencia e el amáñamo todo. Díxome: “Métete na Falanxe”. E o día seguinte pola mañá ingresei na Falange. E así, en fin, ata o fin da guerra” [G. Reigosa, 2007: 73]

Es ésta una de las escasas menciones a la Falange de Torrente Ballester, coincidiendo con otros autores, como Laín Entralgo, que menciona a la Falange escasamente, identificando, de este modo, el “*ghetto* al revés”, como lo denominaba el turoense, con la base de sus actuaciones y no con la Falange Tradicionalista. La identificación, por tanto, no sería tanto con la FET sino con la figura de Primo de Rivera, ya que tanto Torrente Ballester como Laín Entralgo serán defensores del legado de Primo de Rivera, el primero a través de la *Antología* compilada y prologada por él en 1939, y el segundo al reconocer, mucho años más tarde que “fui nominalmente falangista desde el día de mi inscripción en Falange, uno de la última decena de agosto de 1936; comencé a serlo real y cordialmente cuando leí y releí el folleto con tres discurso de José Antonio [...] Si lo que se decía en esos discursos cobrara realidad política y social, además de tener oratoria y retórica, ¿no es cierto –me decía yo a mi mismo– que los cinco grandes problemas de la vida española, el religioso, el económico, el ideológico, el cultural y el regional, quedarían satisfactoriamente resueltos?” [Laín Entralgo, 1976: 181]. Así pues, se reafirmaría la posición fascista adoptada por este grupo, distanciada del ulterior desarrollo del franquismo y de las posiciones liberales que muchos de ellos consideraron defender, echando la vista atrás, por estos años.

Todas las autobiografías y rememoraciones de los diferentes autores, escritas a partir de los años sesenta, a toro pasado podríamos decir, y con la única excepción de Ridruejo, “tendieron a falsear la ecuanimidad de la balanza: desfiguraban su compromiso fascista en la posguerra perfilaban muy fuertemente esa suerte de lealtad liberal que los animó” [Gracia, 204: 242-243], lo que ha podido llevar a muchos estudiosos a considerar continuistas y liberales a aquellos autores que en los primeros años de posguerra no eran sino fascistas. Y es que, tal como argumenta Santos Juliá, en

muchas de las memorias y recuerdos de los intelectuales de este grupo prima la intención de “iluminar lo que se fue en el pasado por lo que se ha llegado a ser en el presente” [Juliá, 2003: 12].

En lo que respecta a Torrente Ballester, las escasas referencias a este período no se alejan de la línea trazada. Es el caso, por ejemplo, del artículo “Lo que Laín no dice de sí mismo”, donde el ferrolano caracteriza a sus compañeros y a el mismo como “un grupo casi de muchachos, en los que la conciencia de nuestra situación y de sus riesgos se había agudizado especialmente”, para afirmar más adelante que su pensamiento “diverso en la matización individual, coincidía ampliamente en cierto humanismo liberal en las cosas del espíritu, y radical y radical en materia económica; y como; además, éramos católicos, aspirábamos a la integración de nuestra fe en la más ancha y ambiciosa modernidad” [Torrente Ballester, 1997: 383-384]. Frente a los artículos publicados durante la guerra, que ya hemos referenciado, y a sus obras de marcado carácter nacionalsindicalista, Torrente Ballester reflexiona en 1965 acerca de lo que supuso el grupo de Burgos durante el primer franquismo muy alejado de sus posicionamientos anteriores, lo que le permite concluir que el grupo de la revista *Escorial*, fue el que “evitó que nuestra reincorporación al mundo y a la vida universal del espíritu se retrasase en diez o quince años” [Torrente Ballester, 1997: 385].

Pero es en torno a la revista *Escorial*, lo que supuso y lo que pretendía, donde mayor confusión hay al respecto a la toma de posición de estos intelectuales. Son varios los autores que han destacado el liberalismo de sus contenidos, llegando a caracterizarla como “una revista liberal, casi prototípica” para concluir afirmando sobre el grupo que se hallaba “atenazado entre su vocación intelectual de signo liberal y el atractivo señuelo de la revolución nacional y una suerte de totalitarismo del espíritu” [Mainer, 1971: 54-55]; lógicamente, esta afirmación estará también muy presente en los testimonios que los propios componentes de la revista nos han dejado, como el caso de Torrente Ballester, quien afirma que “si no en su fachada, *Escorial* era, en su corazón, liberal” [Torrente Ballester, 1976b: 65]. Pero, en realidad, no será sólo la fachada de la revista la que no resulte liberal, sino también su contenido. Desde el nombre de la propia publicación todo apunta a la actitud falangista que toda la revista tuvo; en su “Manifiesto editorial” se justificaba la elección del título por ser El Escorial “la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de su grandeza y explicación de su sentido” [en Morente, 2006: 265], imagen surgida de Giménez Caballero [Wahnon,

1998: 110] y a la que el propio Torrente Ballester recurrió, como vimos anteriormente, en sus artículos periodísticos durante la Guerra Civil²⁰⁷. Si ya el propio título resultaba significativo, su contenido no abandonará la línea nacional-sindicalista en que se enmarcaba.

Dirigida por Ridruejo, encargó a Laín la subdirección; las secretarías de redacción, a su vez, recayeron en Antonio Marichalar, colaborador de la orteguiana *Revista de Occidente*, y Luis Rosales, colaborador de José Bergamín en *Cruz y Raya*²⁰⁸, lo que sirve para ligar la publicación falangista con la cultura de preguerra, aunque no para identificar el espíritu de las mismas. De modo similar, su “elegante formato de la revista, su predilección por el ensayo, el considerable lugar que en ella ocupa la poesía, la abundancia de reflexión histórica, la amplia y diversa nómina de colaboradores” [Juliá, 2002: 9], sirve para relacionar las publicaciones citadas, aunque nunca para identificarlas plenamente. Y es que desde el principio, lo que prima en la revista falangista es “el réquiem por el liberalismo derrotado, la exultación por el triunfo del totalitarismo y la racionalización teórica del Estado totalitario como modo de organización de la gran potencia en su plenitud” [Julia, 2002: 9]. Su “Manifiesto editorial” publicado en el primer número, deja bien claros los objetivos perseguidos:

“Primero: congrega en esta residencia a los pensadores, investigadores, poetas y eruditos de España: a los hombres que trabajan para el espíritu. Segundo: ponerlos –más ampliamente que pudieran hacerlo en publicaciones específicas, académicas y universitarias– en comunicación con su propio pueblo y con los pueblos anchísimos de la España

²⁰⁷ Torrente Ballester ofrece a este respecto un claro ejemplo de lo que hemos visto al hablar de las memorias de estos autores; la relectura liberal de su comportamiento a la luz de su posterior evolución. Y es que Torrente Ballester no duda en afirmar que “el título de la revista no apuntaba para nada a las glorias pretéritas, entonces tan zarandeadas, sino a una obra maestra de la arquitectura [...] que reducida a su desnudez plástica, es un modelo de estilo y considerada en su situación y encaje en el entorno, un ejemplo de genial inserción de una forma en el paisaje” [Torrente Ballester, 1976b: 64].

²⁰⁸ Según el testimonio de Laín Entralgo en carta a Ridruejo, Torrente Ballester optó a acompañar a Marichalar en la Jefatura de redacción, aunque finalmente no se le asignó: “Tú verás quien [sic] te parece mejor para el cargo: ¿Carlos Alonso del Real? ¿Torrente? ¿Rosales? ¿Vivanco? ¿Algún otro que se te ocurra? Tú decidirás sobre todo esto. Hubiese querido, sin embargo, hablar contigo de ello. No creo que en ningún momento, si subsiste la dualidad directiva, dejemos de entendernos sin reservas” [en Morente, 2006: 265]

universal y del mundo que quieran reparar en nosotros. Tercero: ser un arma más en el propósito unificador y potenciador de la Revolución y empujar en la parte que nos sea dado a la obra cultural española hacia una intención única, larga y trascendente, por el camino de su enraizamiento, de su extensión y de su andadura cohonestada, corporativa y fiel. Y, por último, traer al ámbito nacional –porque en una sola cultura universal creemos– los aires del mundo tan escasamente respirados por los pulmones españoles, y respirados sobre todo a través de filtros tan aprovechados, parciales y poco escrupulosos” [en Morente, 2006: 267]

Aparte del uso característicamente fascista de la lengua que Torrente Ballester maneja en sus obras y que se sigue observando en este editorial, “apocadística, profundamente falsa, ajena por entero a los mimbres relativistas de la tradición humanista, y también de la antigua España civilizada” [Gracia, 2004: 24], hay una frase en este manifiesto que determina toda recuperación y asunción, que las hubo y bastantes, de figuras culturales españolas por la revista: “empujar en la parte que nos sea dado a la obra cultural española hacia una intención única, larga y trascendente”. Queda, de este modo, dirigida la obra cultural de *Escorial*, convirtiendo la revista en un instrumento para “ofrecer a la Revolución española y a su misión en el mundo un arma y un vehículo más” con el objetivo de “rehacer la comunidad española, realzar la unidad de la Patria y poner esa unidad –de modo trascendente– al servicio de un destino universal y propio” [en Morente, 2006: 266-267]. Aunque se trata de salvaguardar la autonomía de la revista respecto del contenido ideológico, ya que a nadie se le iban a pedir “apologías líricas del régimen o justificaciones del mismo”, sino solo “el puro ejercicio de su oficio y la pura ofrenda de su saber” [Ibíd.], el carácter asuntivo e integrador tan defendido por sus componentes no dejaba de someter a un férreo dirigismo ideológico cualquiera de las recuperaciones que la revista llevó a cabo.

Se retomaba del pasado sólo lo mejor posible, aquel que pudiese encajar en sus firmes convicciones fascistas de estos años, redirigiendo cualquier lectura, incluso las que eran demasiado tramontanas. Es el caso, por ejemplo, de Donoso Cortés, a quien se relee de manera orientada, en función de los intereses del propio grupo. Así lo reconoce el propio Laín, quien nos confirma que su servicio de Ediciones durante la guerra publicó una antología del pensador pacense, compilada y prologada por Antonio Tovar,

para presentar “el Donoso más compatible con la actitud de quienes otra vez lanzábamos a pública lectura al grande, pero demasiado maniqueo y demasiado apocalíptico antiliberal” [Laín, 1976: 236]. No cabe duda, sin embargo, de que será la asunción de los intelectuales liberales como Ortega, Marañón, Machado o la propia generación del 98 la que reportará a los integrantes de la revista *Escorial* su visado hacia su autodefinición como liberales. En palabras de Juliá, parecía que “antiliberal por su contenido, *Escorial* habría sido entonces liberal por su actitud” [Juliá, 2003: 11].

Jordi Gracia ofrece una lectura muy distinta a aquella que pareció asumir gran parte de la historiografía política y literaria respecto a estos “liberales falangistas”, coincidente con las ideas propuestas por Santos Juliá y por Javier Cercas. El profesor Gracia plantea este supuesto carácter asuntivo desde una perspectiva ajena a los propios actores de la integración, es decir, los componentes de la revista *Escorial*. Parte de la posición política adoptada por aquellos que fueron asumidos por los jóvenes falangistas para su causa y define la asunción de unos por otros, y viceversa, como una especie de *quid pro quo* intelectual. El lo ha denominado “teoría del tinte”, que no es sino la decantación del liberalismo hacia tomas de posición cada vez más totalitarias por estos autores liberales, o en términos de Morodo “*mistificación* de corrientes doctrinales autoritarias en sectores liberales que no vieron la amenaza de ruina que el flirteo con el autoritarismo cernía sobre el sistema democrático y liberal” [Gracia, 2004: 191]. En referencia a autores como Ortega, Marañón o Baroja, Gracia considera que no hubo una renuncia formal a sus ideales liberales primigenio, sino que fueron “la gestión política de la República y la radicalización del Parlamento, la calle y la prensa las que fueron retrayendo y autoexcluyendo a estos a estos escritores del proyecto republicano hasta su misma adhesión al alzamiento de Franco” [Gracia, 2004: 70]. A partir de esta situación, estos intelectuales tienden a radicalizar sus posicionamientos políticos, cada vez más totalitarios y menos liberales²⁰⁹, en defensa de lo que entendían como situación ineludible para salvaguardar los propios valores liberales frente a la temida “barbarie roja”. De este modo, Ortega argumenta que el totalitarismo sofocará los excesos del

²⁰⁹ Quizá el ejemplo más claro de todo este proceso de decantación hacia posiciones totalitarias, lo encontramos, tal como señalan muchos estudiosos, en el “Prólogo para franceses” y en el “Epílogo para ingleses” de *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, publicado desde su aparición, en 1938, en las sucesivas ediciones del clásico orteguiano, con la excepción de la primera edición en la España franquista, por la editorial Revista de Occidente, que hace desaparecer tanto el prólogo como el epílogo, aunque los recupere en la edición de 1945.

liberalismo, que no son sino la oportunidad brindada a las masas de romper “el tácito pacto de continuidad cultural que había mantenido cohesionada a Europa desde el siglo XVIII” [Gracia, 2004: 84]. Baroja, por su parte, argumentará de manera bastante similar al señalar que “los liberales tenemos que pensar en la posibilidad de la dictadura. La aceptaríamos con gusto si ella pudiera dar el mínimo de esencia liberal necesaria, para la vida del pensamiento, y al mismo tiempo acabara con la repugnante crueldad que hoy reina en España” [en Gracia, 2004: 92]. El error de ambos, como de otros liberales²¹⁰, fue considerar la temporalidad del régimen totalitario, frente a la realidad de la Dictadura que con su silencio ayudaron a asentar. Esta denominada “teoría del tinte” tal como la expone Jordi Gracia en su ensayo aporta una nueva visión de los posicionamientos de diferentes intelectuales en el nuevo sistema erigido tras la Guerra Civil.

De este modo, el espíritu continuista y asuntivo de la revista *Escorial* se limita de manera bastante evidente al integrar únicamente aquellos valores que les sirvieran para defender sus intereses, a través de las obras de aquellos liberales que creen poder sanar el espíritu liberal y unificador europeo a través de la sangría del totalitarismo. Para Gracia, los fascistas jóvenes “habían releído esa tradición liberal para encajar esas obras en lo que eran ellos, intelectuales fascistas que hicieron su propio tapiz allegando del pasado liberal los hilos convenientes” [Gracia, 2004: 238]. Así pues, existe una conveniencia en la cohabitación de unos autores y otros, ya que a los falangistas les permitía mantener esa pretendida continuidad que la República supuestamente había roto y a los liberales de antaño les permitía seguir soñando con aquella sanación del liberalismo a través de posiciones autoritarias.

Pero este planteamiento diluye todo liberalismo en los autores de *Escorial*, ya que su capacidad asuntiva e integradora está mediatizada por la preeminencia de los valores que ellos defendían, superiores a los de aquellos liberales de los que se servían para arraigar en la tradición española sus pretensiones de crear un Estado totalitario y fascista, distante de los ideales de los liberales. Quizá, más que de espíritu liberal, se más lícito hablar en estos autores de su aspiración a distinguirse del mero y bruto nacional-catolicismo con un cuño propio hecho de liberales vigilados (o liberalismo

²¹⁰ Jordi Gracia señala una notable nómina de autores que mantuvieron idéntico posicionamiento: “Exactamente igual que Ortega e ese mismo año de 1937, e igual que Baroja, Azorín o Marañón, también Jorge Guillén reconoce alguna forma de continuidad histórica no en la defensa de la República sino en el entorno ideológico, político, religioso del nuevo poder franquista” [Gracia, 2004: 167].

cohibido)” [Gracia, 2004: 222-223]. De hecho, resulta curioso como Laín Entralgo esgrime el mismo argumento para defender su toma de posición juvenil respecto a la revista *Jerarquía* y la revista *Escorial*: “Pensando en el porvenir de tu pueblo –ese posible modo asuntivo y superador de realizarse España en su historia-, comenzaste a soñar para todos. Diré tu cargo que soñaste con tanta ambición como ingenuidad, porque la situación en la que existías, la realidad misma, no permitía convertir esos sueños en proyectos” [Laín Entralgo, 1976: 227]. Sin embargo, aunque la actitud del propio Laín es constante, según sus propias palabras, durante los años de la guerra y los primeros de la posguerra, los estudiosos no dudan en calificar a la primera como una revista claramente fascista, mientras que, respecto a la segunda, surgen las diferencias de opinión acerca del liberalismo que sus autores defendían en sus páginas. Quizá no es tal esta cuestión bizantina si no consideramos a los autores de este grupo por lo que llegarán a ser, sino por lo que en esos momentos eran y aspiraban a ser, lo que nos devuelve una imagen nada deformada de estos autores como fascistas de pro, muy alejados de las ideas liberales.

Años después, pero dentro de la órbita del falangismo que caracterizaba a este grupo, Dionisio Ridruejo había de ofrecer la más clara muestra del modelo asuntivo pergeñado por la revista *Escorial* para el servicio a sus intereses totalitarios. Y es que su artículo “Excluyentes y comprensivos”, publicado en *Revista*, el 17 de abril de 1952, muestra el modo de asimilación que el grupo escorialista canonizaba frente a la que años después, incluso el propio Ridruejo, definió²¹¹. El planteamiento de este artículo viene a reseñar dos formas de enfrentamiento respecto al futuro de España: por un lado la reaccionaria o conservadora, que niega el problema endógeno de la comunidad nacional, situando fuera de ella los agentes provocadores de la crisis. Todo esto llevaría, necesariamente, a la exclusión del adversario; por otro lado, la posición defendida por Ridruejo y la revista *Escorial*, es la llamada postura comprensiva, que ofrecía, de una

²¹¹ La edición de este artículo tan citado en la bibliografía política de posguerra suele ser siempre la de *Casi unas memorias*, del propio Ridruejo, aunque, este texto difiere en algo de la edición original. Tal como señala Francisco Morente “los primeros siete párrafos que aparecen en el texto de *Casi unas memorias* nunca se publicaron en el número el de *Revista*, son un añadido posterior, pero en las memorias de Ridruejo no se indica en ningún momento” [Morente, 2006: 400]. Bien es cierto que este añadido no cambia el sentido original del texto, aunque se lo dulcifica. Por el contrario, la edición presentada en *Casi unas memorias* elimina el último párrafo de la versión original, donde se hacía a Franco “nada más y nada menos que el paladín de la integración que defendían los comprensivos” [Ibíd.].

manera muy *sui generis*, la oportunidad de reincorporarse a la vida nacional y participar en un proyecto de futuro que no podía ser la mera restauración del pasado, sino –y esto no está tal cual en el original, sino en el añadido posterior– el de incorporar a España a “las formas, la experiencia, el espíritu y la vida contemporáneos” [en Morente, 2006: 404]. De este modo queda planteado el dilema sobre el futuro de España en torno a estas dos posturas: los hombres de la ‘España sin problema’ del ultracatólico Calvo Serer, reaccionarios y restauradores frente a, según palabras del propio Ridruejo, “los hombres de la ‘revolución pendiente’, herederos de todos los problemas y enderezadores –porque las comprende – de todas las subversiones. Estos últimos no han luchado para excluir sino para convertir, convencer, integrar y salvar españoles” [en Morente, 2006: 404].

De este modo, Ridruejo deja bastante claro que la razón queda de su parte, y que su enfrentamiento militar contra la República no imponía necesariamente un olvido del legado cultural de sus autores. Distante del posicionamiento ideológico de estos autores, queda a bastantes leguas también, por no decir bastantes más, de los posicionamientos ultraconservadores a los que se enfrentan tras la victoria militar. Así pues, su posicionamiento ‘comprensivo’ se ha ido dibujando y perfilando como propiamente liberal, aunque su intención fuera exclusivamente, como reconoce en este artículo, la de reconducir y salvaguardar aquellas ideas y valores que sean propicios para la consecución de sus ideales políticos. Así pues, Ridruejo recordaba a sus compañeros falangistas que el “modo único de quitar al adversario parte de razón que tiene o tuvo es el de hacerla propia cuando se le ha vencido” [Ridruejo, 1976: 302]; es decir, primero vencerlo y después, únicamente después, “absorberlo, asimilarlo y convertirlo” [Ibíd.]. Este proceso, definido por Ridruejo en clave fascista, totalitaria o falangista²¹², alejados tiempo después de sus cargos políticos y casi olvidada su referencia fascista, será interpretado por muchos historiadores como el gozne del posterior liberalismo del propio autor y botón de muestra de la generalizada tendencia liberal de los componentes de su grupo, a pesar de que “consistía en tratar de entender la

²¹² Santos Juliá aporta un clarísimo paralelismo entre este modelo de recuperación y asimilación ‘escorialista’ y el genuino de los regímenes totalitarios, especialmente el fascismo italiano a través de la figura de Gentile, quien intentó “atraer a la órbita del fascismo a intelectuales de diversa extracción ideológica, no en nombre del partido fascista sino de la cultura nacional. Lo nacional por encima del partido en un tiempo en que el partido, por no haber logrado todavía su objetivo de totalitaria revolución nacional, estaba aún lejos de identificarse en la práctica con la nación” [Juliá, 2003: 12].

parte de razón de los vencidos para, una vez purificada, asumirla en un proyecto común, católico, nacional y totalitario” [Juliá, 2003: 13].

Parece, por tanto, un exceso evidente que poco tiene que ver con la realidad histórica el supuesto liberalismo en estos años de estos autores y, por ende, de Torrente Ballester, que llega a afirmar que los cambios políticos que se produjeron en 1942 representaron “la Victoria sobre los restos, actuantes o no, del liberalismo, del respeto al pensamiento ajeno, de la libertad de expresión [...] Empezó para la inteligencia hispana una verdadera cautividad de Babilonia, de la que tantos escritores españoles no pudieron salir, y en la que tantos vieron sus vocaciones frustradas” [Torrente Ballester, 1976: 67].

La toma de posición de estos intelectuales, y, por tanto, la de Torrente Ballester, debe ser repensada sin reducciones demasiado simplistas que identifiquen a los mismos con esferas de poder diferentes a las que en realidad se dieron, ya sea por una identificación demasiado amplia –considerarlos sin diferencia alguna dentro del bando franquista – como por una pretenciosa tendencia al olvido de sus posiciones políticas en estos años, reconociéndoles sus supuestas actitudes liberales, tal como ellos y algunos estudiosos pretendieron que se les viera²¹³. En palabras de Jordi Gracia, “es evidente que ni la caricatura que muchas veces se nos hace del período ni la entusiasta acumulación de nombres consagrados que defiende Laín hacen justicia al complejo panorama” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 155]. De tal modo, es fácil entender las ilusiones de los jóvenes fascistas, que creían ver llegar, de la mano de Serrano Suñer principalmente, el tiempo de la falangistización del Estado; es comprensible el gozo ante un presente que se auguraba muy propicio, y lo es también el período de desencanto, de sombras al que a partir de 1942 se verán abocados. No demasiados autores, casi exclusivamente Torrente Ballester, podrán reflejar de manera tan acertada en su obra literaria este proceso ideológico y político, de los gozos de la victoria a las sombras de la derrota. Los cambios que se comienzan a atisbar al final de este período quedaran explícitamente plasmados en sus obras posteriores, donde el desencanto del proyecto político franquista, que no del falangista, se hará patente en sus obras dramáticas y su narrativa, tanto en sus novelas como en sus narraciones cortas.

²¹³ El propio Santos Juliá referencia este error en varios estudiosos que consideraron tanto al grupo como a la revista *Escorial* muestra del liberalismo característico de estos intelectuales [Juliá, 2002: 5-6 y Juliá, 2004: 337-338].

En la breve introducción que acabamos de realizar al ambiente cultural en el que Torrente Ballester desarrollará su papel de autor dramático en los primeros años cuarenta, hemos señalado, aunque sea sólo de pasada, lo que se puede considerar como la característica principal del sistema cultural: la lucha, desde diferentes posicionamientos, por la hegemonía del poder político, social y cultural. Desde el proceso de unificación política de las diferentes fuerzas nacionales durante la Guerra Civil, las luchas por la hegemonía fue una constante que estuvo domeñada de manera rigurosa por la imperante economía política de guerra, que no permitía disonancias respecto al mando único de Franco por la peculiar situación bélica del momento. Acabada la guerra, sin embargo, las luchas intestinas, más que por el poder político, por el favor de Franco, se fueron radicalizando, y la Falange, capitaneada por Serrano Suñer y Ridruejo, y ligado a éste, todo el grupo de Burgos el que se hallaba Torrente Ballester, no dudaba en tomar parte en todo lo relacionado con la política y lo dependiente de ella. De este modo, las diferentes esferas de influencia pública, que corresponden a diferentes tomas de posición en el campo de lo social y, también, de lo literario, entrarán en conflicto permanente hasta que durante la década se manifieste una progresiva canonización de un determinado modelo social y su correlativo en el campo literario.

De la misma manera que los otros grupos, durante los años a los que dedicamos este apartado, 1939-1942, tanto la revista *Escorial* como el papel de los intelectuales del *ghetto* al revés, como lo llamaba Laín, se orientará hacia el intento de asentar como principios rectores en todos los campos sociales los principios básicos de la ideología fascista española, es decir, se trataba de lograr una progresiva falangistización de toda la sociedad. Todo este enfrentamiento entre diferentes modos de asumir y dirigir la victoria hacia intereses propios ha sido reconocido por la mayoría de los historiadores como una de las señas de identidad más relevantes de esta primera posguerra, ya sea por aquellos historiadores que consideran al grupo de Ridruejo y a *Escorial* como liberales, como señala Mainer, o por aquellos otros que no ven en las tomas de posición de los falangistas ningún atisbo de liberalismo²¹⁴.

²¹⁴ Sirvan de ejemplos estas dos afirmaciones. Mientras Mainer plantea que “la vida cultural de la España de la posguerra ha oscilado, en suma, entre el complejo de inferioridad y la voluntad de ruptura con el pasado inmediato; entre el espíritu de continuidad, el epigonismo y la voluntad de hacer tabla rasa ante las nuevas coyunturas” [Mainer, 1981: 8], Gracia considera que “hay una separación progresiva entre un proyecto que es fundamentalmente totalitario, y una práctica caracterizada por la gran fuerza de la Iglesia,

Aunque con diferentes criterios para juzgar la toma de posición de los integrantes de *Escorial*, casi todos los estudiosos coinciden en la existencia de una lucha interna dentro del franquismo para dominar política, social y, como consecuencia, literariamente el devenir de la sociedad victoriosa tras la guerra. Así pues, el campo literario será también campo de batalla por el poder, ya que lo que primaba era “la voluntad de tutelar a la sociedad usando los medios de un Estado que quiso ser, como otros de su época, totalitario y ejerció un dominio amplísimo sobre la conciencia y el comportamiento de la mayoría de los españoles” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 159]; tanto en cuanto la literatura es un polisistema dentro de un sistema más amplio, que es la cultura, está interrelacionada con el resto de elementos sociales y políticos, sobre todo en épocas, como la de estos años, de una férrea disciplina y control estatal.

Aunque muchos estudiosos excluyen de sus explicaciones literarias estos elementos, para la teoría sistémica que resultan elementos primordiales. Partiendo de la metodología utilizada en este trabajo creemos que es necesario incluirlos para llegar a entender mejor el proceso de petrificación que vivió la literatura española durante casi toda la década de los años cuarenta. Queda, en el otro extremo, la postura sociocrítica de Lucien Goldmann y Gyorg Lukacs especialmente, que pretende explicar únicamente los productos literarios como resultado de un acontecimiento o situación histórica. En cualquier caso, ni una ni otra postura nos parece recomendable, sino más bien una mezcla entre las dos. Estas dos posiciones de análisis son las que Bourdieu ha venido a denominar <<lecturas internas>> y <<lecturas externas>>, a las que contrapone una lectura <<intertextual>> [Bourdieu, 1995, 290-309]. Este enfrentamiento político por el poder, en definitiva, tiene una correlativa lucha sociosemiótica, en la que los intelectuales de Burgos tomarán partido, convencidos “de que nuestra implícita o explícita propuesta era objetivamente la mejor, por tanto la que por sí misma debía imponerse, si de veras se quería que las viejas llagas de la vida española no siguiesen cicatrizando en falso” [Laín, 1976: 245].

En cualquier caso, el resultado de esta guerra llevará al desencantamiento del grupo falangista ante la imposibilidad de renovar desde sus posiciones totalitarias un sistema político, social y literario totalmente cerrado a cualquier renovación, petrificado en todos y cada uno de sus elementos, domeñado por los intereses políticos triunfantes

la debilidad del Estado, el triunfo de la mediocridad y de la riqueza fácil de estraperlistas y especuladores, la reafirmación continuada de vencedores sobre vencidos” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 162].

que, a partir de 1942, retirarán de la órbita del poder los ideales falangistas del grupo. El proyecto sociopolítico de Torrente Ballester, Ridruejo, Laín y tantos otros quedará relegado por la “compacta construcción de una sociedad homogeneizada por el miedo y la miseria, aunque también por el alivio del final de la guerra” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 20], que se articulará en base a dos puntos, principalmente: la peculiar situación histórica de los receptores, por un lado, y la fuerte institucionalización, por el otro.

2.1.1.- El colapso del nuevo público.

El papel desarrollado por el receptor durante estos primeros años en el sistema literario español diferirá bastante del que hasta este momento hemos visto durante los años veinte y treinta. Pese a lo que se puede suponer al cotejar las carteleras de unas décadas y otras, con una similitud casi escandalosa, no sólo de autores, sino de títulos, el público, especialmente el burgués, no tendrá ese papel primordial que durante las dos décadas anteriores analizamos respecto al resto de elementos del sistema teatral²¹⁵. Durante las décadas anteriores, el teatro comercial se guiaba por los gustos de un público que sometía al empresario, al autor y a los actores a crear productos literarios que respondieran a sus demandas. Incluso la periferia teatral se basaba en el público para justificar la necesaria renovación de la escena. Autores como Lorca o Valle-Inclán y hombres de teatro como Rivas Cherif reseñaban en muchas de sus intervenciones aquella necesidad de crear un teatro para un público nuevo²¹⁶; los escritores de avanzada, de igual modo, buscaban en el proletariado y su papel como motor de la sociedad la justificación de un nuevo teatro que les tuviera, tanto a ellos como a sus supuestos intereses sociales, en el centro de la producción teatral. Sin embargo, en estos años de la primera posguerra, el público y sus demandas no serán tan determinantes motores de creación como lo fueron antes, tanto en cuanto la esfera de poder político

²¹⁵ Un estudio sistémico mucho más pormenorizado de la década de los años veinte hasta el estallido de la Guerra Civil lo podrá encontrar el lector en los trabajos de la profesora Iglesias Santos y a ellos remitimos para profundizar en este aspecto: en bibliografía, Iglesias Santos, 1998 e Iglesias Santos, 1999.

²¹⁶ Aunque su postura ante el teatro será mucho más ambigua, creando obras teatrales en colaboración con Muñoz Seca, por ejemplo, Azorín que tantas coincidencias muestra con el joven Torrente Ballester también remitía constantemente en sus artículos sobre teatro en el diario *ABC* al hombre nuevo y a sus nuevas preocupaciones para exigir ese teatro nuevo.

ejercerá un dominio sobre cualquier proceso productivo que alejará al público de su posición dominante.

Esto no quiere decir que los gustos del público en general difirieran de los de años atrás, sino que el motivo por el que se ofrecía un determinado tipo de producto literario, o en el caso del teatro, un determinado y anquilosado repertorio dramático y escénico, eran diferentes. Las nuevas producciones en un estado tan controlado estaban orientadas no tanto a la satisfacción de las demandas del público, sino del poder político, que “disfrazó de jovialidad y despreocupación el quietismo histórico de la posguerra, esa especie de inmovilidad silenciosa que, pese al ruido y la retórica, da el miedo a las sociedades sumisas” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 37]. Even-Zohar explica este fenómeno argumentando que “los detentadores del poder buscan reforzar sus posiciones convirtiendo un repertorio acomodadizo en aceptable para amplios sectores de la población” [“Planificación de la cultura y mercado”, Even-Zohar, 1999: 88], es decir, que se sirven de lo creado para mantener una situación sumisa de la sociedad. El repertorio más apto para tales pretensiones, como analizaremos más adelante, coincide como el de ese teatro inocuo, evasioneista y de apariencias que tanto demandaba el público burgués durante los primeros años del siglo XX, por lo que el nuevo Estado no tuvo más que redimir a los autores denostados por la periferia para recuperar un teatro que, en realidad, nunca desapareció de nuestras escenas.

Esta similitud entre las demandas de un público determinado y las prerrogativas del nuevo Estado hacia lo que debe ser el teatro ha llevado a muchos a afirmar que el teatro de los primeros años cuarenta es el que el público demandaba. Así pues, para la actriz y directora Ana Mariscal, el espectador quería “un teatro que les divierta, que no abrume con problemas ajenos ni que les haga pensar demasiado en problemas trascendentes” [Mariscal, 1984, 70]. José María Junyent, según recoge Gallén, da una idea muy similar a ésta: “El público huye de los teatros *serios* y casi le otorgaremos la razón de tal medida si por *comedia seria* ha de servirle esa literatura abyecta, letal y disolvente del teatro de la posguerra, tipo Sartre y Anouilh [...] nosotros anteponemos los regocijantes disparates de Tono, de Jardiel y el neoastracanesco de Adolfo Torrado” [en Gallén, 1985, 81]. Uno de los críticos más influyentes de la época, Fernández Almagro, retomando las críticas que se vertieron sobre ese mismo teatro en los años veinte, nos indica que el teatro español de esta década “anda todavía un poco indeciso, harto apegado a fórmulas viejas; tan viejas que ya lo eran cuando España se levantó, ansiosa de renacer, contra el republicano

marxismo” [en Rodríguez Puertolas, 1986, 624]. Pero quizás sea el testimonio uno de los grandes autores de la primera mitad del siglo XX, Jacinto Benavente, el que pueda confirmar más solemnemente esta tendencia del repertorio de la escena teatral española de los cuarenta: “... huí de lo dramático, porque bastantes angustias sufre ya el mundo para entenebreecerle con tragedias de invención, a las que da ciento y raya la realidad. Por eso preferí divertir y distraer al público con comedias ligeras y comedietas” [en Monleón, 1971, 13 – 14].

No se puede negar la evidencia del deseo del público de tratar de olvidar en todos los aspectos de su vida el olor a pólvora, tan presente todavía en estos primeros años, de buscar el escapismo, la evasión, el mero entretenimiento en obras no demasiado complicadas que había estado tan presente en nuestro teatro muchos años antes del deseo de olvidar una guerra fratricida. Pero nos resulta tan chocante tan solo la posibilidad de considerar que un Estado totalitario, como el que se pergeñaba en estos años en España, deje al libre albedrío de la gente las demandas no sólo sobre sus demandas teatrales, sino sobre su ocio en general, que la explicación se nos antoja demasiado simple e inexacta. La coincidencia de elementos no permite la suplantación de unos por otros, por lo que creemos que el control político de toda actividad social, ya fuera de carácter cultural o político, predominaba sobre las demandas de la gente. Otra cuestión, pero ligada, evidentemente, al férreo control ejercido sobre la sociedad por el Estado, sería la desaparición de nuestra literatura dramática de aquellos autores exiliados y no recuperables por los espíritus asuntivos de *Escorial*. Considerar que el teatro de estos años responde a las demandas principales del público no explica la desaparición prácticamente total de la periferia, al menos a lo que el público se refiere. Esta afirmación, sin embargo, requiere una matización ya que, como señalamos en el primer punto de este trabajo recurriendo a Bourdieu, el público de la periferia del campo literario, o aquel campo artístico que buscaba la autonomía del arte y que negaba el principio económico como motor del campo artístico, se conformaba mayoritariamente por los propios autores, exiliados gran parte de ellos tras la guerra. Aún así resultaría erróneo considerar que a totalidad de ese público renovador sufrió el exilio. Bien es cierto que gran parte de los republicanos que se quedaron en España tras la guerra sufrieron las penalidades de Leyes de Responsabilidades políticas de 1939 y la de Represión de la Masonería y el Comunismo de 1940, desestabilizando cualquier intento de asentamiento de un público renovador, aunque fuera en lo teatral.

Gracia y Ruiz Carnicer ofrecen, bajo el significativo epígrafe de “La estética del miedo”, un completo panorama de lo que la sociedad española consumía en estos años de posguerra, en lo que se refiere al cine, la música, la radio, la subliteratura y el ocio en general [2001: 23-38]²¹⁷, donde se plantea la misma idea anunciada al comienzo de este epígrafe, esto es, la dependencia de los diferentes productos culturales no de las demandas del público, sino de las necesidades del Estado de “subrayar el triunfo franquista contra el pasado y la reinención escenográfica de un país nuevo tras la guerra” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 22]. El público, en un estado perpetuo de terror por la guerra sufrida, se vuelca en aquellos productos que le sirvan de evasión de una realidad de penuria y escasez, lo que justifica el reforzamiento de aquellos productos más inocuos para la moral del pueblo, independientemente de su valor artístico, en gran parte de los casos, rayando la nulidad; por otro lado, el Estado refuerza el control acrecentando ese temor a través del mantenimiento de la estructura estatal de guerra y de la promoción, en lo que al teatro se refiere, de obras propagandísticas.

De este modo se podrá explicar bastante mejor la exaltación patriótica que en los teatros se realiza ya en 1939, con aquellas obras, más de circunstancias que otra cosa, que exaltaban las ideas de catolicidad, imperio y unidad, o toda la política artística, con un marcado carácter propagandístico, que desarrolló el franquismo en estos años, basada en la exaltación de símbolos, actitudes y obras que Ángel Llorente disecciona pormenorizadamente [Llorente, 1995: 19-66]. Obras como *La Santa Virreina*, de José María Pemán, o *La Santa Hermandad*, de Marquina, son repuestas por diferentes compañías privadas en el denominado año de la Victoria. Vázquez Montalbán nos da una muestra bastante más cercana al público, en tanto que pueblo, sobre esta tendencia no sólo teatral, sino artística en general, historicista-épico-imperial:

“¿Qué era España realmente para los constructores de la nueva épica? Caballerosos liberales opositores de la España de hoy, soñaban por entonces con anexiones territoriales, y esta ideología impregnaba incluso a los letrados de las canciones, que se inventaban una ideología devaluada, de consumo, pero directamente inspirada en don Ramiro de

²¹⁷ Un trabajo similar y bastante más literario que ensayístico es la *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán. A su trabajo nos referiremos más adelante y estará presente, sin duda, en todo este apartado.

Maeztu y en Giménez Caballero y en todos los exegetas del pasodoble filosófico” [Vázquez Montalbán, 2003: 59]

De este modo, con la vuelta a las tendencias conservadoras y reaccionarias, el nuevo público teatral inicia un proceso de colapso, iniciado tanto con la supresión institucional de cualquier disidencia dramática o escénica, con la extrema homogeneización de la escena española y que terminará con la aparición de nuevos autores dramáticos a finales de la década²¹⁸, como de la eliminación de casi todos los productores artísticos renovadores de las décadas anteriores. El nuevo público que se fue creando en la periferia literaria, defendiendo nuevos valores estéticos y sociales queda eliminado al no tener productos de consumo artísticos. Frente a este público exigente estéticamente, que debe luchar, como hacía en las décadas anteriores a la Guerra Civil, con aquel público burgués que concebía el teatro como un mero pasatiempo, sin exigencias artísticas, se impone un nuevo público creado por la ideología totalitaria, con una “vaga nostalgia de la organización social y cultural premoderna, donde “cada estamento preservaba el orden natural rechazaba tentaciones insanas de movilidad” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001 128]. Dos frentes abiertos, el del público que busca el mero divertimento y aquel que instrumentaliza el teatro para defender unas determinadas ideas políticas, fueron demasiados para aquel público renovador que vio acallada su voz reformadora por los fusiles de la guerra y la represión ideológica. No tiene cabida hasta la llegada de la nueva generación, aquella que vivió la guerra no desde las trincheras, sino desde el patio de un colegio, un público que retome las pautas marcadas por la periferia teatral desde principios de siglo, apegado a la realidad cercana al hombre.

Así pues, el teatro, como la gran mayoría de la actividad cultural en la España de posguerra, comienza a distanciarse del modelo productivo canonizado durante las primeras décadas del siglo XX, donde el público condicionaba, prácticamente en su totalidad, el papel a desarrollar por los distintos participantes en el sistema literario, convirtiéndose la institución, redireccionada hacia las instancias políticas, en el eje central de toda producción canonizada. El público, en definitiva, no será ya el elemento

²¹⁸ De las escasas excepciones, aparte de la dramática de Torrente Ballester, cabría citar el papel renovador que los recién constituidos Teatros Nacionales supondrán para la escena española. Sobre ellos volveremos más adelante, al hablar del repertorio pasivo en estos años cuarenta.

determinante del sistema teatral, sino que será el encargado de asimilar, al menos en los primeros años, el mensaje que desde la institución politizada se envíe. El público renovador se ha colapsado, mientras que el público burgués no puede exigir un teatro más acorde a sus pretensiones. El resto del público “no había hecho revisión subconsciente de su propio gusto” [Vázquez Montalbán, 2003: 44], por lo que renacen géneros extremadamente gastados, caducos y anacrónicos, como la zarzuela, por ejemplo, con un repertorio casi inamovible. “*Pobretes pero alegretes* [...] la música de fondo de la vida, ahí es nada” [Ibíd.] es la mejor definición para un público colapsado por las circunstancias de una guerra fratricida. No importaban nada los diferentes intentos de realizar una “propaganda a la alta manera”, como pregonaba *Escorial*, ya que el público al que se dirigía se colapsó en estos años:

“A comienzos de los años cuarenta, bajo Dionisio Ridruejo, florecían las artes y las letras. D’Ors era incluso popular en Madrid. Manuel Machado justificaba los dislates políticos de su hermano. Laín Entralgo tenía un entrecejo numantino. Al pueblo todo eso le preocupaba un comino. Por importarle, no le importaban ni los recuerdos. Sobrevivir”
[Vázquez Montalbán, 2003: 34]

Todo este proceso redundará en los elementos básicos del sistema teatral canonizado de principios de siglo, subvirtiendo las relaciones entre los diferentes elementos y destruyendo la heterogeneidad que el campo literario español había logrado construir a partir de una periferia renovadora. Si para públicos diversos se hacían teatros diversos, mejores o peores, pero diferentes, la eliminación de un público conlleva, necesariamente, la desaparición de su teatro correspondiente.

Precisamente por ser un público sin teatro, carentes de obras, censuradas casi todas ellas, y de autores, exiliados los que tuvieron más suerte, fallecidos los que menos, se colapsa hasta desaparecer de los escenarios españoles ese público que mantuvo, junto con otros elementos periféricos del sistema teatral, una tendencia renovadora que distaba mucho de lo aquel público intermedio que “por la índole de su cultura y situación económica, esto es, el público más indicado para llenar los teatros, no alcanza la exquisitez de representaciones necesariamente brindadas a grupos escogidos” [“Barcelona Teatral”, en Gallén, 1985: 62-63]. Pérez Minik lo describe acertadamente de este modo:

“Cuando terminó nuestra guerra, y ante un cuerpo de España dolorido y contristado, lleno de susto y con voluntad de paz, se puede afirmar que no existía un espectador teatral ni una sociedad estructurada para recibir ningún modo de ser de este viejo arte colectivo. Los dramaturgos y el espectador estaban por hacer” [Pérez Minik, 1961: 247-248]

Así pues, resulta lógico que, pasados los años y ya dentro del movimiento realista, los críticos más renovadores hablen de manera despectiva del público teatral español y del teatro en general. Es el caso, por ejemplo de Ricardo Doménech quien habla de “un público minoritario, reducidísimo, integrado por unos matrimonios burgueses que van allí como podían ir a merendar a una cafetería [...] Van al teatro – ellos son los primeros en decirlo – a “distraerse”” [en Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2003: 16]. Este es el único público que pervive de la nueva situación política y social de los primeros años de posguerra, el único al que le es permitido subsistir por fomentar los postulados defendidos desde el poder y por no ofrecer disidencia o exigencia alguna respecto a lo ofrecido.

Este colapso del nuevo público tiene sus más inmediatas consecuencias visibles tanto en el repertorio teatral de estos años. Torrente Ballester apoya esta idea en el “Prólogo” a la primera edición de su *Teatro español contemporáneo*:

“Si toda obra de arte ayuda a la comprensión de su autor, la comedia, representada y aplaudida, revela, además, al público que la celebra y encuentra en ella –por eso la aplaude– su propia expresión. Y aunque no haya sido aplaudida, aunque no haya pasado de la publicación, siempre existe algo en su materia dramática que puede iluminarnos sobre tal o cual aspecto mal conocido del espíritu del tiempo” [Torrente Ballester, 1957: 18]

Nos encontramos aquí con una reflexión acerca del público y del teatro que responde a la máxima tan utilizada en la periferia teatral de las primeras décadas del siglo que afirmaba, esta vez en palabras de Torrente Ballester, que “los públicos tiene el teatro que necesitan... y el que se merecen” [Torrente Ballester, 1941a: 244]. Si antes existía un teatro diferente para un público distinto al burgués, en la posguerra española

no queda sino un único teatro para un único público. La reacción del público respecto a este teatro será un “material histórico incomparable” [Ibíd.] para conocer aquella sociedad en la que Torrente Ballester empieza a desengañarse de su juvenil proyecto político y social.

Del mismo modo esta desaparición de un público artísticamente exigente y, por tanto, renovador, tiene una consecuencia en la progresiva adaptación de los teatros en salas de cine. Ya fue en los años veinte y treinta hecho característico el progresivo trasvase de espectadores desde el teatro al cine, principalmente por motivos económicos, aunque en esta década de los cuarenta se añadieron otros elementos, como la plena homogeneización de la cartelera y la pobre y ya sabida escenografía ofrecida por los diferentes teatros, incapaces de competir con las propuestas cinematográficas, que “estaban llamadas a colmar la imaginación colectiva de mitos, argumentos y personajes” [Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2003: 15]²¹⁹, que el teatro, anclado en un público burgués, exigente de un tradicionalista repertorio, no podía ofrecer.

Será en este marco de pérdida de poder institucional por parte del público donde Torrente Ballester teorice sobre el aspecto más olvidado en su ensayo *Razón y ser de la dramática futura*. Y es que en esta nueva teoría dramática, como ya vimos, la única referencia al público es la de plantear una actitud devota ante Misterio que se le presenta. Reconoce que tal actitud del público ante el nuevo drama requiere de una educación, “pero, entiéndase bien: no es igual público educado que público selecto: No es igual conducido que escogido” [Torrente Ballester, 1937, 38], idea que está también muy presente en los escritos de Giménez Caballero, quien se opone a este teatro de élites que atribuye el autor a las vanguardias artísticas y al arte puro. Si el nuevo teatro se basa en la adaptación de la tradición a los nuevos tiempos por llegar, es necesario que el público sea educado en las nuevas concepciones que abarcan todos los campos o esferas de la sociedad y que, una vez asumidas en su totalidad, podrán servir para que el público comparta esa nueva concepción del hombre que podrá admirar religiosa o devotamente en el nuevo drama.

También reconoce Torrente Ballester en este ensayo que “el Arte en general y, concretamente el Teatro, están hechos para los demás” [Torrente Ballester, 1937, 36],

²¹⁹ Vázquez Montalbán referencia igualmente esta preeminencia del cine sobre el teatro durante estos años cuarenta: “España, la diferente España, una vez terminada la proyección de las dos películas, asistía entusiasmada al espectáculo de las variedades en cines abarrotados” [2003: 72].

pero el papel que se otorga al público, dentro de esta teoría comunicativa falangista, es un papel secundario respecto a la creación poética del mensaje, que es el Misterio decorativo. Se concibe, de esta manera, en *Razón y ser de la dramática futura* una teoría dramática que excluye la dimensión espectacular del teatro al someter la forma al tema y al dejar en un plano secundario y prácticamente insignificante el papel del público, que únicamente tiene asignada la función de ser el receptor pasivo y devoto del producto artístico e intelectual que se le ofrece.

Tal como analizaremos más detalladamente en el siguiente capítulo, de modo paralelo a la decadencia de las propuestas falangistas deudoras de Giménez Caballero, Torrente Ballester comenzará a revisar su teoría dramática en varios ensayos de los años cuarenta, donde el papel del público irá adquiriendo la relevancia que tiene dentro de la comunicación teatral. De este modo las ideas teóricas del autor pasarán de conformar una teoría dramática a plantear una teoría teatral, abandonando esa retórica falangista que le sirvió para plasmar, más que una posible renovación dramática, unos deseos sobre lo que debía ser el teatro, muy alejados de lo que realmente es el fenómeno teatral como espectáculo. En el Prólogo a *Siete ensayos y una farsa*, Torrente Ballester ya reconoce que “mucho tiempo tardé en darme cuenta de la situación, pero no creo que sea tarde” [Torrente Ballester, 1942b, 13].

Bien es cierto que no renuncia el autor a ciertos elementos planteados en su primer ensayo, pero en los primeros años de la posguerra sus propuestas teóricas provienen más que de la reflexión teórica de la práctica crítica que le plantea “una serie de problemas para los que no existe, formulada en preceptos una solución” [Torrente Ballester, 1942b, 10]. Es decir, que de una propuesta inicial donde “sólo consideraré mis propias y particulares aspiraciones, sobre las que cada día me trae cosas diversas” [Torrente Ballester, 1942b, 11], desarrollará unos preceptos teóricos acerca del teatro pero partiendo de la realidad del mismo, y, lo que es más importante, de su visión de espectador teatral y de crítico. De este modo, el autor ferrolano plantea una reflexión sobre el papel del espectador en el teatro muy alejada, tal como veremos, de la realidad de esos años, donde el espectador no es el centro del espectáculo, sino un destinatario pasivo de productos semiartísticos creados en consonancia y con el beneplácito de un Estado que hace primar sus intereses sobre los del propio espectador.

Aún renunciando a sus postulados teóricos anteriores, Torrente Ballester no se acerca a las posiciones canonizadas en el teatro de su tiempo. Las exigencias planteadas a los diferentes elementos del sistema literario a partir de su disquisición sobre el

público responden a una constante exigencia de renovación artística en el teatro español, difiriendo en los presupuestos teóricos de los que parte, pero no en su vocación última de renovación. Por este motivo, Torrente Ballester no reflexiona sobre un público concreto, sino sobre “el público como entidad inconcreta e indeterminada, monstruo polifacético” [Torrente Ballester, 1942a: 265]²²⁰, ya que no es el público burgués el que le interesa analizar, aquel que fácilmente mantendría y exigiría una escena como la que se le ofrecía en estos primeros años de posguerra, sino el público en general, incluido aquel público periférico que pudo mantener los escasos proyectos teatrales que se desarrollaron a la luz del quinqué renovador en las décadas anteriores y que no necesariamente se exilió, sino que quedó silenciado.

A este respecto, hay que señalar la polisemia del título del artículo al que nos venimos refiriendo: “¿Qué pasa en el público?”. Su desconcertante título plantea, al menos, dos diferentes lecturas. La primera de ellas podría entenderse como una llamada de atención al público sobre las consecuencias de sus elecciones tan chabacanas, evasivas y tradicionalistas, que han creado una escena española desprovista de cualquier atisbo de renovación o novedad; leído el texto del artículo, es fácilmente desechable. La segunda referiría un estudio semiótico del papel del público, su función con respecto a la obra representada; a la luz de las páginas posteriores, parece ser ésta la lectura más acertada. Pero, si nos olvidásemos del contexto histórico en el que estamos, tan influyente en el papel del público respecto de la obra, la reflexión podría quedarse en mera teoría, en un divertimento intelectual de un hombre despreocupado por el día a día. Nada más lejos de la realidad. La inclusión de este artículo en la revista *Escorial* demanda una explicación del mismo que va más allá de la mera reflexión teórica, que, indudablemente, existe y es novedosa en Torrente Ballester.

Y es que, el ferrolano se plantea lo que ocurre en el público y su propia reflexión lo aleja de la realidad de espectador español de estos años. Se reflexiona sobre el teatro desde el teatro, es decir, desde la posición del espectador que Torrente Ballester está tan habituado a adoptar, principalmente por su papel de crítico teatral. Esta reflexión podría ser obviada en un campo literario donde sí existía la actitud del público referida por Torrente Ballester, aunque fuera en la periferia del campo literario o en algunos grupos sociales concretos, como puede ser la burguesía y el teatro comercial evasivo y

²²⁰ Sólo señalaremos la página de las diferentes citas de este texto de Torrente Ballester. En caso de que la fuente sea distinta lo indicaremos oportunamente.

complaciente de las primeras décadas. Sin embargo, la reflexión acerca del público se realiza e el momento en que éste es despojado de su posición dominante y queda relegado a mero comparsa del espectáculo que la institución dictamina para él. Esta lectura, por tanto, vuelve a situar a Torrente Ballester alejado de los posicionamientos canonizados del teatro, si antes por su posicionamiento vanguardista y politizado, ahora por su defensa de la autonomía del arte frente a los condicionamientos externos al hecho teatral.

Y es que el acontecimiento que acaece en un teatro o en una sala de cine es mucho más complejo de lo que a primera vista puede parecer, según nos plantea el propio autor. No todos los géneros artísticos están sujetos al acontecimiento de la recepción como el teatro, sino que alcanzan la virtud con mayor independencia. De este modo, no es posible simplificar la teoría dramática hasta el punto de pretender presentar el drama sin consciencia de lo que supone el espectáculo. Y la complejidad de este espectáculo “la recibe, precisamente, del hombre que se sienta como espectador, para quien el espectáculo se realiza y en quien tiene su medida” [Torrente Ballester, 1942a, 265]²²¹.

Tenemos, así pues, un principio que quedaba excluido en su anterior ensayo, y éste no es otro que el público. Como reconoce el propio autor “el escritor que aspira a escribir para la escena no puede ignorarlo” [264], contraviniendo los postulados de su *Razón y ser...*, donde la actitud del público era más asuntiva que creadora. Del mismo modo, podemos añadir nosotros que el teórico que pretenda fundar los principios que deben regir un nuevo tipo de teatro, no puede establecer tales preceptos obviando el papel del público. Y es que los escasos preceptos dictados referentes al público en *Razón y ser de la dramática futura* tal como él mismo reconoce, “se relacionan mucho con la política” [Torrente Ballester, 1937, 38]. En este nuevo postulado acerca del papel del público en el espectáculo teatral, lo político va alejándose paulatinamente de la propuesta teórica, aunque no desaparece esta ligazón ni mucho menos, por lo que el papel concedido al público en este nuevo ensayo puede acercarse más a la realidad teatral que a las necesidades de una propuesta dramática deudora de un proyecto de reforma social como era el falangista. En este punto es donde, creemos, se da el salto más grande en las ideas de Torrente Ballester en lo que respecta a la teoría: de una

²²¹ Sólo señalaremos la página de las diferentes citas de este texto de Torrente Ballester. En caso de que la fuente sea distinta lo indicaremos oportunamente.

teoría dramática politizada se pasa a una teoría teatral que debe estar de acuerdo con los nuevos tiempos, pero sin necesidad de adscribir esta renovación teatral a un determinado proyecto político, sino, más bien, a un modelo de hombre nuevo, lo que, en realidad, a mantiene ligado a una toma de posición ideologizada.

Quizá el error más importante de su anterior ensayo lo expone Torrente Ballester en un párrafo de este ensayo de 1942: “lo que no puede es hacer un teatro sin pensar en el público, sin hacerlo para el público; y no para un público escogido, sino para el público como entidad inconcreta e indeterminada, monstruo polifacético” [265]. Lo que trata de exponer Torrente Ballester en este breve ensayo es “lo fundamental y a la vez lo permanente” [264] que durante un espectáculo sucede en el público. Desentrañar, en definitiva, el proceso que permite al público expresar esas “manifestaciones externas de algo íntimo y común” [264], como son el aplauso, la risa o el llanto. Por esta razón, el autor se sitúa en una representación de una ciudad cualquiera y en la piel de un ciudadano cualquiera para conocer más a fondo el papel del público en el espectáculo.

Frente a la monotonía y uniformidad del quehacer diario, el espectador que acude a un espectáculo teatral “se dispone también a dimitir de su personalidad”. No es cuestión de disfrutar estéticamente de la obra, aunque siempre quedará quien acuda a gozar estéticamente del drama²²², sino acudir para ser otro, pero no de manera individual, como quien lee ciertas novelas, sino de manera colectiva. Todos los espectadores de un mismo espectáculo “van a llenarse de lo mismo, porque todos, hombres y mujeres, acabarán identificándose con un mismo personaje” [267]. De este modo, las diferencias establecidas *a priori* por la disposición dentro del teatro o por las propias desigualdades existentes a nivel social, quedan anuladas por la propia naturaleza del espectáculo. Existen también otros elementos que eliminan estas diferencias dentro del colectivo que es el público: la intención del propio empresario que “debe procurar

²²² Esta desestimación del placer estético coincide con lo que años atrás Luis Rosales enunció en su “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”. Para Rosales el placer estético reside en “la armonía de los elementos que constituyen el verso” [Rosales, 1936: 74] mientras que la belleza estética descansaría en “la referencia de todos estos elementos” a un sentido de la realidad [Rosales, 1936: 71]. Aún así cabría preguntarse si Torrente Ballester considera que el espectador de teatro reconoce y, en cierta manera busca, esos elementos que subyacen a la realidad y que conforman la belleza estética. En cualquier caso, lo estético tendrá también un papel secundario en su crítica, como veremos en el apartado correspondiente.

en todo momento el acuerdo entre todos los espectadores” [268] o, en ciertas épocas, donde son también coincidencias entre todos los espectadores “la misma creencia religiosa y el mismo sentido nacional” [269]. Así pues, en el espectáculo teatral, se produce una igualación u homogeneización que “no puede edificarse sobre lo diferencial sino sobre lo específico y común [...] el ser hombres” [269].

Esta igualación parte del proceso de enajenación de cada individuo, es decir, dimitir de la propia personalidad para poder ser feliz siendo, transitoriamente, otro. Según Torrente Ballester “la oscuridad realiza la primera ecuación democrática, que es la <<dimisión de la personalidad>>, y añade un nuevo elemento: una esperanza también común [...] la de divertirse” [269]. Es interesante en este punto comparar las diferencias que sobre la diversión muestra nuestro autor en este artículo y su primer ensayo. En ambos trabajos el concepto de <<diversión>> es considerado como dispersión, distracción o separación, pero con matices diferentes. En *Razón y ser de la dramática futura*, Torrente Ballester considera que “el que se distrae o se divierte concentra su ser en un punto periférico al que no pueden alcanzar las vivencias más profundas” [Torrente Ballester, 1937, 37]. Por este motivo defiende la actitud devotamente religiosa del espectador ante el nuevo drama. En *¿Qué pasa en el público?*, sin embargo, considera que “la diversión se elige en función de un tipo de felicidad apetecida, que no es naturalmente, para todos los hombres” [270-271]. Se otorga al espectador de teatro, de este modo, la capacidad para elegir su posicionamiento frente al espectáculo. Ya no es necesario acudir al teatro con esa actitud devota, aunque sí que se puede entender que sea la más recomendable, sino que “el espectáculo a que asiste, dimitiendo de su personalidad, acaba por devolverle a ella, pero perfeccionado *en la medida de su anhelo*²²³; es decir, haciéndole feliz, del modo más auténtico” [271].

Esta enajenación de la propia personalidad para “satisfacer el anhelo de felicidad real en transitorias felicidades” [273] requiere, sin embargo de unas condiciones ineludibles que implican a la creación poética. En primer lugar, lo que acontece en el escenario debe ser interesante, debe tener la capacidad de seducir al espectador para que éste pueda participar del espectáculo, no como en su anterior ensayo, donde se le reducía a mantener una admiración devota ante lo que se le presenta. El dramaturgo “en su investigación del corazón humano –o del alma humana – ve más y más profundo que el hombre vulgar” [278], por lo que debe buscar en base a

²²³ La cursiva es nuestra

esto que comparten todos los hombres, un elemento de identificación atrayente y homogeneizador. Queda, de este modo, condicionada la creación poética por la necesidad de conseguir esta identificación, salvando lo que de particular tiene cada espectador, alejándose, por el mismo razonamiento, de las veleidades y evasivas que el teatro español de su tiempo ofrecía a sus coetáneos.

Pero esta identificación, como hemos visto, no es sino un medio para poder conseguir una revelación que lleve a una nueva o modificada catarsis aristotélica, ya que “por extraño abandono de sí mismo, acaba [el espectador] encontrándose; olvidándose de sus imperfecciones, se reconoce perfecto” [279]²²⁴. Muy significativo es este papel otorgado a la catarsis, que es, en definitiva, la finalidad del espectáculo. En su ensayo anterior, Torrente Ballester no creía en el “posible renacimiento de la catarsis” [Torrente Ballester, 1937, 36], pero lo hacía desde el punto de vista dramático, es decir, que la función del dramaturgo no debía ser provocar este efecto catártico en el espectador. Una vez que se incluye en la teoría teatral el relevante papel a desarrollar por el espectador en el espectáculo, es necesario tener en cuenta este aspecto. Si el dramaturgo escribe es, según expone en *Razón y ser de la dramática futura*, para presentar el Misterio al pueblo y que éste pueda ser feliz en la medida que el drama se lo proponga, a través del conocimiento del Misterio, el eterno humano. Pero cualquier espectáculo no depende exclusivamente de la voluntad del creador, sino que el propio público, según indica Torrente Ballester en este ensayo de 1942, es el que debe identificarse con la parte que más anhele del drama, para alcanzar esa revelación y poder ser “por una hora, por dos horas, casi feliz” [279]. He aquí otro punto donde la teoría dramática se convierte en teatral, y es que la catarsis tiene sentido en relación con el espectador, no en función de los anhelos del dramaturgo.

Todo esto no exime al artista de una función clave dentro del espectáculo. Y es que es “además de otras muchas cosas, [el autor es] un revelador, un ser extraordinario

²²⁴ Esta misma idea es la que recuerda Torrente Ballester de sus primeras experiencias teatrales en El Ferrol de su infancia: “A lo que yo aprendí, en realidad de verdad, fue, ante todo, a divertirme, quiero decir, a salir de mí mismo y a ser otro. Mucho más tarde me di cuenta de que saliendo de mí mismo y siendo otro, llegaba también a mí mismo; que, a fin de cuentas, *yo* era la meta de aquellos viaje parabólicos” [Torrente Ballester, 1982c: 298-299].

que regala a los demás hombres el camino de su felicidad concreta e inalienable”²²⁵ [275]. El fin que busca el espectador en el teatro está orientado a la búsqueda de la felicidad, partiendo de la identificación para poder llegar a la catarsis por medio de la revelación, por lo que el autor, a través de sus personales cualidades, debe someter sus deseos para que el drama se convierta en teatro. El artista es conocedor en profundidad del alma humana y debe presentar al espectador lo que de común tienen los hombres , pero sometido tanto al concepto de hombre que “cada tiempo lleva implícito” [273], como al espectador concreto “para quien el espectáculo se realiza y en quien tiene su medida” [265].

Años después, Torrente Ballester complementa esta reflexión acerca del público en su *Teatro español contemporáneo*, donde el término enajenación se define más claramente: “No ser uno mismo, sí, pero no *por evasión*, sino *por invasión*” [Torrente Ballester, 1957, 194]. De este modo, este proceso de enajenación no es sino una “progresiva identificación con el protagonista, de modo que la asistencia al espectáculo de sus aventuras consiste fundamentalmente en vivirlas como propias con la ayuda de la imaginación. Pero no es el espectador el que sale de sí mismo y se identifica con el protagonista, sino que se deja invadir por las sugerencias que le llegan” [Torrente Ballester, 1957, 195]. Sugestionar es lo que puede hacer el artista, pero es el espectador el que se deja invadir, enajenarse, en función de sus anhelos y de su búsqueda de la felicidad.

Parece claro, en este punto, que las diferencias que se establecen entre el primer texto y éste de pocos años después sitúan a Torrente Ballester dentro de la teoría teatral y no ya de la mera teoría dramática. Si en un primer momento concedió mayor importancia a la creación dramática que al espectáculo teatral en sí mismo, el reconocimiento de la importancia del papel del espectador le sitúa en un ámbito diferente, no en lo meramente dramático. Partiendo de esta nueva concepción bastante más amplia que la anterior en lo referente al teatro, Torrente Ballester irá perfilando en diferentes ensayos una teoría dramática más acorde con la realidad teatral. De modo análogo, el ferrolano se sitúa en una posición en la que requiere del y para el público

²²⁵ Esta concepción del artista como revelador estaba también presente, recordémoslo, en las ideas de Giménez Caballero, quien argumenta que “el artista no es más que el guía mejor que tiene la vida” [ver pág. 104 de este trabajo]

una determinación mayor de la que en estos momentos de la posguerra el Estado, en su afán por dominar todos los aspectos de la vida social y cultural, pretendía ofrecer.

Ahora bien, tal y como veremos al acudir a su teoría dramática de estos años, la idea de la educación del público sigue vigente, quizás más que nunca. El paulatino proceso de identificación del espectador con la obra adquiere validez cuando tal identificación no se reduce a elementos reduccionistas, es decir, a características exclusivas de una parte determinada, seleccionada y mínima de la sociedad. El teatro según Torrente Ballester debe acudir a lo permanente, perenne e inmutable para poder ampliar esa identificación del público con lo representado a toda la sociedad. Aquí radica para el ferrolano la grandeza del teatro nacional, idea primigenia para un teórico falangista del teatro, como era en estos años Torrente Ballester, y aquella que había que recuperar para devolver la magnificencia a nuestros escenarios.

2.1.2.- Instituciones coercitivas y el control de la censura

Todo este proceso de institucionalización de la cultura, que hemos señalado en referencia al público, fue un proceso extraordinariamente homogeneizado en las diferentes parcelas de actuación de cualquiera de los campos artísticos y sociales que se desarrollaron en estos años. La idea principal era fortalecer ferozmente la institucionalización de los productos literarios a través de todos los instrumentos a su disposición; y si alguno de ellos fue especialmente claro y eficiente fue el de la censura. Persiguiendo el fin de inventarse un imperio, aunque modesto, “las reglas de juego tenían que ser estrechísimas” [Oliva, 1989, 68]. Son estas reglas de juego las que limitan el repertorio que antes podía ser más amplio, incluso dentro de aquellas propuestas, nacionales y republicanas que se sometieron, en tiempos de guerra, a la censura, bien sobre ellas mismas, a través de la autocensura, o sobre otras ajenas²²⁶. El propio Torrente Ballester hace referencia a esta misma situación cuando nos indica que en esos años “yo no estoy oprimido por una censura, sino que lo estoy por un mundo de prejuicios de carácter cultural [Becerra Suárez, 1990, 180].

²²⁶ No se puede olvidar el papel que, por ejemplo, ejerció el Consejo Central del Teatro, que actuó como censor de los espectáculos “en su aspecto artístico-cultural, velando también porque el contenido de los espectáculos teatrales no sea contrario a la línea de la República y del Frente Popular” [Oliva, 1989: 15].

En realidad, la estructura administrativa y política de la censura no varió en gran medida durante los primeros años del franquismo, en realidad como casi todo el organigrama del poder franquista, ya que “el Régimen de Franco continuó siendo, a su manera [...], un Régimen de Guerra, esto es, en el que la reconciliación total nunca se dio” [en Muñoz Cáliz, 2005: 29]. Ese proceso de legitimación e institucionalización que sufrió la censura tras el fin de la guerra se corroboró a partir de la Orden ministerial del 15 de julio de 1939, que no fue, como señala Víctor García Ruiz, sino “la reglamentación concreta del marco general establecido por la Ley de Prensa, y a ella hará referencia la burocracia censorial durante los próximos decenios” [en Muñoz Cáliz, 2005: 36]. Sin profundizar más en los procesos burocráticos y administrativos de la conformación de la censura franquista, de los que Manuel L. Abellán da cumplida cuenta [Abellán, 1980], es necesario resaltar, tal como señala Itamar Even-Zohar, la progresiva petrificación del sistema literario que provocan aquellos sistemas que son controlados fuertemente por instituciones coercitivas y por un férreo control político, evitando cualquier movimiento de la periferia al centro y viceversa.

La estructura de la censura desde estos primeros años adquirió tintes inquisitoriales, tal como muestran las pautas que guiaban a los censores en su trabajo:

“1) ¿Ataca al dogma?, 2) ¿a la moral?, 3) ¿a la Iglesia o a sus ministros?, 4) ¿al régimen y a sus instituciones?, 5) ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?, 6) los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?, y 7) informe y otras informaciones” [en Abellán, 1980: 19]

Así pues, todos los procesos censoriales se dirigían a afianzar lo que por las armas se logró antes: eliminar cualquier tipo de disidencia, silenciar cualquier voz altisonante que disintiera del nuevo régimen y reforzar, al mismo tiempo, aquellos valores sobre los que debía asentarse la nueva España, católicos a ultranza. En definitiva, dirigir, a través de un arte instrumentalizado y de otros muchos elementos que fueron también férreamente controlados, el devenir de la sociedad hacia los postulados políticos buscados. De este modo, la censura no afectó únicamente a la canonicidad estática, sino a todas las facetas de la comunicación teatral. No sufrieron únicamente los textos, mutilados muchos de ellos, silenciados otra gran parte, quedando desvirtuados la totalidad de ellos, sino que todos los elementos del sistema teatral, tan

vivo en la periferia años atrás, empezaron a relativizar su papel. Lógicamente, la creación dramática se vio encorsetada en unas normas demasiado estrechas, aislada, con la excepción de los Teatros Nacionales, de toda la dramaturgia occidental y de la propia tradición inmediatamente anterior a la Guerra Civil. Sirva como ejemplo una “Crónica de Teatro” del diario *Arriba*, sin firma, que apareció recién terminada la guerra, en relación con la versión albertiana de *La Numancia*:

“Con su vanidad alentada por las turbas soviéticas, creyó que podía perfectamente enmendar la plana a Cervantes, y llegó al atrevimiento de mezclar sus versos con los del glorioso genio nacional, haciéndole decir ante las multitudes engañadas cosas y arbitrariedades necias” [en Muñoz Cáliz, 2005: 33].

Si nos acercamos a una de las obras teatrales torrentinas de estos años, *Lope de Aguirre*, encontraremos en el discurso inicial del Faraute que inicia la obra, introduciendo, nuevamente, un elemento metateatral en su teatro, como veremos más adelante, una implícita referencia a esta férrea censura. El Faraute justifica su presencia ante el público por ser necesaria su palabra antes de la representación, ya que “los hechos que nos presenta son tan insólitos y los hombres que a cabo los llevan tan extremados, que constituyen una excepción en nuestros hábitos teatrales; y su presencia vociferante y blasfema, sobre las tablas que tanto amable y plácido dialogar presenciaron, tiene que sorprender el ánimo acostumbrado a más pulidas palabras y más morales acciones” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 219]. Es bastante posible que la obra necesitase ganarse el beneplácito de un público contrario a un repertorio tan diferente al que sirvió al autor para producir la obra, como veremos en el epígrafe siguiente, pero el lenguaje y las acciones de la obra necesitan, ante todo, una justificación ante la censura, que muy fácilmente puede enviar al Índice de Libros Prohibidos una obra donde aparecen vidas tan poco edificantes y didácticas. Esta justificación preliminar, por tanto, nos da una muestra más del encorsetado proceso de creación al que se vieron sometidos tantos autores.

Lógicamente, éste era uno de los elementos primordiales que provocó la ruptura con el pasado más inmediato, ya que de este modo no sólo se eliminaba más de un tercio del personal productor del sistema teatral, el más renovador, sino que se interponían “barreras de incomunicación entre éste y la masa receptora” [Ridruejo,

1972: 17]. El escaso público que había apoyado las experiencias renovadoras de los años anteriores a la guerra quedaba aislado en su periferia literaria al ser eliminados tanto los autores como los textos que habían mantenido y hecho crecer la periferia teatral en pos de un trasvase hacia el centro a través de las nuevas propuestas. Nos volvemos a topar aquí con el papel integrador que la revista *Escorial* trató de llevar a cabo en estos años. Siguiendo con las pautas indicadas en la introducción de este epígrafe, Ridruejo considera a los componentes del grupo *Escorial* como aquel grupo <<comprensivo>> que “rechazaba la dicotomía de los fieles y los infieles y oponía a ella el criterio de la competencia” [Ridruejo, 1972: 22]. En la misma línea que mantuvimos en las páginas precedentes, insistimos en la idea de que estos autores condenados por su posicionamiento político fueron asumidos y releídos despojando de su obra todos aquellos elementos contrarios a la doctrina falangista. Aún así, es necesario reconocer que los intelectuales de este grupo, sin ampliar el abanico a todos los escritores republicanos, por ejemplo Rafael Alberti, Dieste o Max Aub²²⁷, sí que dieron cabida, restringida y distorsionada en muchos casos, a autores que fueron denostados por otros muchos correligionarios, como hombres y literatos, únicamente por su posicionamiento durante la guerra.

Pero estos mecanismos de censura, si por algo se caracterizaron, fue por su carácter estricto, que no entendían, en muchos casos, de afinidades ideológicas. El propio Torrente Ballester vio amenazada por la censura durante la guerra, tal como vimos, su obra *El viaje del joven Tobías*. En sus propias palabras, será la heterodoxia en el tratamiento de un pasaje bíblico la que le acarreará estos problemas: “A mí me criticaban los escenarios de jardines coloniales, palmeras, bergantines, lirios y hamacas en la que se tendían las dos protagonistas femeninas rodeadas de mozos de color. ¿A cuento de qué ese clima erótico y decadente en plena guerra?” [en Alonso de los Ríos, 2007: 158]. Superada esta censura por el papel de Serrano Suñer en el conflicto, Torrente Ballester volverá a enfrentarse a la censura en 1943 con su primera obra

²²⁷ El propio Torrente Ballester da muestras de esta recuperación parcial de lo que se consideraba recuperable. En su primera edición del *Panorama de la Literatura española*, el ferrolano defenestra la obra de Rafael Alberti por su vinculación política, aun reconociendo la existencia del Alberti burgués anterior al Alberti revolucionario. Del mismo modo, Max Aub o Rafael Dieste no son incluidos en este panorama literario en la primera edición, aunque sí en la segunda (1963), donde la toma de posición política de Torrente Ballester empieza a decantarse cada vez más claramente hacia posicionamientos realmente liberales.

narrativa, *Javier Mariño*. Destituido Serrano Suñer, la obra no correrá tanta suerte como la dramática. Tras veinte días en las librerías será retirada de la venta y obligada a ser almacenada por la editorial. El propio autor nos ofrece una muestra de los baremos de la censura en estos años al recordar las causas del censor para condenar el libro. Moral, política y religiosamente la obra es condenada por motivos que pueden resultar obvios si atendemos al momento de la escritura, aunque, en la mayor parte de los casos, esos criterios fueran la fuente de lecturas censorias demasiado rebuscadas: “la novela abunda en imágenes lascivas [...] Su comportamiento público, en determinadas ocasiones, más parece obedecer a razones personales que a patriotismo [...] El protagonista de esta novela carece de verdaderos sentimientos religiosos y de ideas claras acerca de la verdadera religión” [Torrente Ballester, 1990: 8].

Pero existen otros criterios, de la misma índole que los citados, para censurar la obra por su falta de ejemplaridad: “Las relaciones entre los protagonistas no son ejemplares ni en su desarrollo ni en su final [...] El protagonista o es un verdadero español, sino un pseudointelectual extranjerizante, que huye cobardemente de su Patria sin que las razones con las que intenta explicárselo pasen de mera palabrería literaria [...] En la única ocasión en la que el protagonista realiza un acto verdaderamente religioso, la confesión, este sacramento parece quedar desacreditado” [Torrente Ballester, 1990: 8-9]. Finalmente, el censor ofrece criterios para la censura de la obra por no condenar explícitamente ideas contrarias a las del nuevo Estado: “Los espectáculos degradantes de la vida moderna no son suficientemente reprobados ni lo son de manera expresa [...] ¿Porqué hace el autor que las simpatías recaigan en un ortodoxo griego y en una joven comunista? [...] El autor sitúa en el mismo plano de veracidad, hasta el punto de hacerlas equivalentes, a la Iglesia Católica Romana y al Cristianismo Cismático Griego” [Ibíd.].

A través de estos criterios que nos ofrece Torrente Ballester sobre las causas de la censura de su primera novela, podemos comprobar cómo la censura no se orientaba únicamente a vetar aquellos posicionamientos contrarios a las nuevas ideas imperantes, sino también a aquellos que no defenestraran de manera tajante aquellas ideas consideradas peligrosas. Obviamente en obras carentes de un intelectualismo y una reflexión teórica tan arraigada en el texto como en *Javier Mariño*, la censura no se ensañaría de manera tan evidente en el texto, aunque casi siempre tendrá objeciones respecto a algún pasaje de todas las obras. Es el caso, por ejemplo de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel Poncela, cuya aparente inocuidad, al parecer,

no engañó al censor. Aunque las tachas realizadas por el propio autor a instancias del censor se refieren a problemas relacionados con el lenguaje y la moral sexual de la época, no es nada desdeñable que de las 315 páginas manuscritas del texto, el propio autor autocensurara 218 [Abellán, 1980: 20-21].

Pero no fueron únicamente los textos los que sufrieron el fuerte control estatal; en el caso del teatro también las formas de producción, el lenguaje escénico y los canales de distribución se vieron afectados por la censura. Como señala Muñoz Cáliz, se limitaba “la representación de ciertas obras a la modalidad de teatro de cámara, autorizando únicamente su representación en ciertas ciudades o incluso en ciertos festivales” [Muñoz Cáliz, 2005: 18]. Será también la censura la que subvierta la relación que hasta entonces había sido básica en el sistema teatral español, tanto para el centro como para la periferia: la constitución del público como elemento predominante y director de las relaciones sistémicas. Los empresarios dejarán poco a poco de lado al público al optar por unas determinadas formas teatrales y no por otras que podían resultarles más problemáticas no en relación con el público sino con la censura²²⁸. Incluso el público, en su nuevo papel de elemento asuntivo y no determinante de los productos teatrales, quedará condicionado por la censura, ya que, como reconoce el propio Ridruejo, que mantiene su Dirección General de Propaganda en los primeros años de la posguerra, “por lo que se refiere a los órganos de difusión, los que no eran oficiales, estaban oficializados de hecho” [Ridruejo, 1972: 18-19].

. Y es que la censura teatral se estructurará a partir de los delegados comarcales que “tenían a su cargo la vigilancia e inspección de lo relativo a las piezas que se representaran en teatros de la localidad o comarca bajo su jurisdicción” [Abellán, 1980: 31]. Estos delegados comarcales “enjuiciaban tanto el contenido como la forma y hacían las propuestas que estimaban necesarias para que la censura fuera aún más eficaz

²²⁸ El control estatal sobre los empresarios teatrales queda de manifiesto a través de esta orden gubernamental: “El departamento Nacional de Teatro recuerda una vez más a los empresarios de espectáculos teatrales de toda índole, así como a las sociedades de aficionados de toda naturaleza, que, para toda clase de actuaciones que pretendan realizar, es obligada la aprobación de sus espectáculos por el aludido Departamento del Ministerio de Gobernación por lo que se debe remitir al mismo, para su dictamen, proyectos detallados, en los que se incluyan, además de los programas a representar, las listas de las compañías o grupos actuantes, los aforos de los teatros o locales en que deben celebrarse los espectáculos, los precios de las localidades, y cuantas modalidades o características determinadas sean de interés” [en Gallén, 1985: 24]

de lo que había sido” [Abellán, 1980: 34]. Tal como señala el propio Abellán, estas funciones otorgadas a los delegados para ejercer un mayor control sobre todos los productos teatrales en las diferentes localizaciones de la geografía española hicieron que muchos de los censores provinciales trataran de hacer méritos ante sus superiores con un exceso de celo, lo que produjo, en muchos casos, tachaduras inexplicables en obras aparentemente inocuas, tanto en el texto como en la representación. El proceso de la censura, por tanto, no se reducía a la mera inspección del texto dramático, sino a la vigilancia de la representación tendiendo principalmente para que no fueran introducidas durante la representación, palabras o frases no incluidas en el texto sometido a censura o las propias tachaduras del delegado.

Parece claro que una cosa es que la producción esté condicionada y otra es que la interpretación de los productos literarios se pueda controlar. La censura puede ejercer una fuerte presión directa sobre el repertorio activo²²⁹, pero no tanta sobre el repertorio pasivo, es decir, aquella “caja de herramientas” de la que se valen los receptores para consumir los productos artísticos, para entender el mundo [“Factores y dependencias en la cultura”, Even-Zohar, 1997: 31]. Su influencia sobre éste puede ser eficiente a fuerza de impedir el uso explícito de determinados elementos del repertorio en la producción artística. En otras palabras, se puede desacostumbrar a un individuo a consumir determinados elementos si no los encuentra en los productos literarios consumidos a lo largo de un cierto tiempo, si se elimina del repertorio aquellos elementos que se consideran nocivos o si se obliga al público, o a cierta parte de él “a buscar dobles sentidos y elementos simbólicos donde no siempre los había” [Muñoz Cáliz, 2005: 18].

Pero esta explicación no sirve para comprender porqué en los años cuarenta el repertorio pasivo se amolda sin problemas a las condiciones establecidas por la institución, ya que siempre entra en juego esta posibilidad de renovar elementos del repertorio para crear en el público la demanda de los nuevos procesos creativos, reforzando así el cambio de la periferia al centro del sistema. Es, por tanto, la censura, con todas sus connotaciones de poder político, la que realiza el papel primordial dentro

²²⁹ De hecho una de las características esenciales del teatro de Torrente Ballester y de su narrativa es el juego irónico que le permite, en las obras de estos años, eludir la censura y ejercer una crítica política velada. Si bien esta no es la finalidad primera de las obras que abordamos en este punto, a partir de la crisis de 1942 sus reflexiones acerca del poder y del mito en sus obras dramáticas y narrativas dan muestra de la preocupación por determinados aspectos políticos respecto de los que los falangistas se sienten defraudados por el devenir político del franquismo.

de este nuevo sistema para establecer un inamovible monolito canonizado, eliminando aquella periferia que pretendía renovar el repertorio teatral a través de la inclusión de nuevas ideas, nuevos textos y nuevas teorías dramáticas, tan distantes de las burguesas que habían copado durante años el centro del sistema teatral español, como vimos en su momento. Del mismo modo, será la censura la que a través de sus decisiones inquisitoriales acerca de lo que, teatralmente, se puede producir y no producir, relegue al público al mero papel de comparsa y receptor de un producto literario más que artístico, propagandístico.

Pero sería injusto eliminar el papel asuntivo que parte del público español y de los autores tuvieron en relación con este proceso. Nos inclinamos a pensar que el papel de la censura se vio acrecentado por el apoyo de determinados autores, en gran parte dogmáticamente convencidos de las ideas defendidas por la censura. Ridruejo recuerda los diferentes posicionamientos de los autores de la siguiente manera:

“Después de 1939 hubo, claro es, no sólo intelectuales “descastados”, no sólo intelectuales sometidos y condicionados, sino también intelectuales integrados voluntariamente y participantes en las esperanzas y proyectos que el hecho consumado traía consigo; viejas figuras ya presentadas o “valores nuevos” revelados en la conmoción” [Ridruejo, 1972: 20]

De estos grupos integrados en el sistema resultante, Ridruejo seguirá subdividiendo en clasificaciones todo el corpus de productores del sistema artístico en estos años. Diferencia, entre los integrados voluntariamente, tres tipos de autores; por un lado, los de tendencia “integrista en su doble connotación religiosa y nacional”, divididos, a su vez, en los aquellos a “quienes el integrismo no les era *natural*” y los que sí; en segundo lugar, aquellos autores “de talante *liberal* entre los confesos de ideología fascista”; todos ellos tendrían en común su ataque a la “autonomía de la vida intelectual”; por último, quedarían aquellos para los que “la vida intelectual tenía valor propio”, entre los que, evidentemente, y siguiendo la línea marcada por los recuerdos y memorias de casi todos los componentes del grupo de Ridruejo, e incluía [Ridruejo, 1972: 20-21]. Estemos más o menos de acuerdo con los diferentes grupos y sus divisiones, parece claro que las líneas generales que marca Ridruejo fueron las que existieron en estos años, lo que confirmaría la aquiescencia de casi todos los autores

supervivientes del conflicto en España con las determinaciones impuestas por el poder político respecto al arte.

Hasta el momento poca referencia hemos hecho a la censura, sino la inclusión de determinados autores y sus obras, aparte de su exilio forzoso, en el Índice de libros prohibidos, siguiendo el Estado la senda marcada por la Inquisición muchos siglos atrás. En todo lo relativo a los autores como hemos visto, poco tuvo que ver la censura gubernativa, aunque a partir de este expolio cultural de la creación artística los posicionamientos de los diferentes autores se radicalizan permeabilizando cada vez más el arte en favor de la política. Parece claro, por tanto, que la censura no fue la única institución coercitiva en estos años. En realidad, fue el visible brazo ejecutor de la progresiva institucionalización del arte, pero, como señalamos en el apartado anterior, diferentes instancias sistémicas se vieron afectadas por toda la amalgama propagandística que el Estado, manteniendo ese estado casi bélico de poco tiempo antes, propugnaba en defensa del <<saneamiento>> de la cultura y de la formación de una conciencia colectiva de nación basada en conceptos tradicionales, tales como Imperio, Nación o Catolicismo. Tal como recoge Manuel Abellán, el inusitado interés por los procesos de la censura tras la caída del régimen llevó a “una obsesiva preocupación por los efectos ineludibles de la censura gubernativa o estatal durante la vigencia del franquismo, dejando en el olvido otras muchas censuras no menos reales, aunque menos aparentes acaso” [Abellán, 1980: 7].

Y es que, al igual que ocurrió durante los años de guerra, los sublevados no se limitan a censurar obras contrarias a sus ideas, actividad que en realidad podía ser controlada sin la censura administrativa, únicamente manteniendo el clima de exaltación, lucha y victoria que el Estado se preocupó tanto en mantener, sino que fomentan un teatro propagandístico, identificado plenamente con aquel teatro de circunstancias que vimos en el bando nacional durante el conflicto, lo que no deja de ser un modo de censura, al canonizar políticamente un determinado tipo de teatro. Este planteamiento ha sido recogido por bastantes de los estudiosos de la censura franquista, relativizando el papel de la censura en estos años precisamente por esta otra forma de coerción ejercida en todos los elementos que conforman el sistema literario. Así pues, Berta Muñoz afirma que “recién iniciada la dictadura, aún no se puede hablar, al menos en los escenarios, de un teatro crítico, aunque, como veremos, se prohíben obras de los propios autores que habían apoyado la sublevación y se intenta subordinar el teatro a los

intereses del régimen convirtiéndolo en una herramienta de propaganda política, dentro del proyecto totalitario iniciado durante la contienda” [Muñoz Cáliz, 2005: 23].

Es punto común y lógico en muchos autores considerar el relevante papel que la censura ejerció durante el franquismo sólo a partir de la ejercida sobre aquellos textos que adoptan unas posiciones ideológicamente disidentes y antagónicas, que surgieron con las nuevas generaciones a partir de los años cincuenta. Ya hemos señalado la opinión de Muñoz Cáliz al respecto, reafirmada en esta idea: “Es a partir del período de adaptación (1945-1958) cuando se presentan a censura las primeras obras escritas desde una mentalidad adversa al régimen de Franco, que suponen el inicio del realismo social” [Ibíd.]. Abellán parte de la misma idea, al considerar que “al comienzo de la década de los cincuenta la producción literaria había vuelto a la normalidad después de la desestabilización propia de los años de posguerra” [Abellán, 1980: 9]. De este modo, es necesario profundizar en el conocimiento de lo que constituyó la primera ley del arte franquista, que rezuma censura por todos los poros del papel de la Orden gubernamental que la instaura, que legitimaba la subsidiaridad política del arte, “su integración a una lógica que lo subordina a intereses inmediatos de signo legitimador y propagandístico” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 128]. Recurrimos a Ridruejo nuevamente para conocer de primera mano lo que los protagonistas de estos años vivían: “La etapa de promoción interesada –1938-1943– fue un fracaso. La siguiente, dogmáticamente censoria, condujo a un ensimismamiento que se rompió en la confusión” [Ridruejo, 1972: 38].

Así pues, en estos primeros años, todo lo que no es propagandístico no es institucionalizado y, por tanto, censurado en parte. Bien es cierto, que hasta la llegada de Arias Salgado al Ministerio de Información y Turismo en 1951, apremiado principalmente por las circunstancias (la aparición de voces disidentes en muchos ámbitos de la sociedad española que había que silenciar), el organigrama censorio no quedará totalmente definido. Pero el objetivo de esta desarrollada censura, “establecer el imperio de la verdad y divulgar al mismo tiempo la gran obra de reconstrucción nacional que el Nuevo Estado ha emprendido” [en Abellán, 1980: 15], es exactamente el mismo que se perseguía años atrás tras la victoria militar. Los medios de la censura cambian en esta década con su progresiva institucionalización²³⁰, pero no el fin

²³⁰ Baste citar las memorias de Luis Escobar para dar una imagen de lo que la censura en los primeros años de la posguerra: “El secretario del Departamento de Teatro era el falangista Ramón Escotado. Y

perseguido. La reafirmación del estado político de guerra durante estos años, teatralmente representado por ese arte propagandístico, principalmente, creará una continuada coerción sobre todos los elementos sociales, ramificando el control sobre todo producto en diversos elementos, sin necesidad de reducirlo a la censura gubernativa. La cada vez mayor relevancia del papel directo de la censura sobre las diferentes artes está íntimamente ligada a la desaparición de ese arte político propagandístico y a la asunción de la Iglesia del papel preponderante dentro del nuevo régimen. Hasta ese cambio del atril político por el púlpito religioso, el papel de la censura, aunque evidentemente presente, no es tan relevante como el que irá adquiriendo posteriormente. En estos primeros años, otras instituciones coercitivas, por la situación histórica de la inmediata posguerra, adoptarán el papel principal dentro del control estatal del arte.

Quizá el autor qué más claramente ha ahondado en estas instituciones coercitivas ha sido Manuel Vázquez Montalbán, en su ya clásica colección de artículos en la revista *Triunfo*, bajo el epígrafe de *Crónica sentimental de España*. En el “Prólogo” a la edición de estos artículos, el escritor barcelonés advierte que su fin es

“explicar las claves de la educación popular posterior a la Guerra Civil, a través de los aparatos educacionales e informativos del franquismo, de los materiales, entonces llamados subculturales o paraculturales: canciones, mitos y símbolos promovidos por los medios de comunicación, asumidos por la sabiduría convencional, tratando de ofrecer la atmósfera de aquellos años de falsificación del lenguaje, de la Historia, de la memoria del vencido, de la conciencia, es decir, incluso la falsificación del saber acerca de la realidad y nuestra inserción en ella” [Vázquez Montalbán, 2003: 21]

Planteamiento análogo respecto a estos años es el que realiza Jordi Gracia en su ensayo *La resistencia silenciosa*, donde parte de la premisa de la infección del fascismo en toda la sociedad a través de muy diferentes elementos, siendo el primero y

ahí acababa todo el personal. En un cierto momento, hasta nos encargaron de la censura. Los autores que tenían obras presentadas tuvieron suerte, porque yo me limitaba a poner el sello de “aprobado” en cada hoja, sin leerlas siquiera; para ello no tenía tiempo ni vocación. Desgraciadamente para los autores, esta situación duró pocos días: enseguida me aliviaron de tan grato trabajo” [Escobar, 200: 129].

principal el lenguaje propagandístico utilizado: “el único lenguaje posible es el lenguaje de la victoria: propaganda antes que instrumento de la razón” [Gracia, 2004: 117]. Por este motivo “la desintoxicación debía empezar por reaprender la lengua, aprender a rechazar el utillaje verbal de la propaganda franquista y repudiar la retórica idealizante del fascismo falangista” [Gracia, 2004: 15]. No existía piedad dialéctica con el vencido ni asunción del superviviente, por muchas memorias que escriban los antiguos componentes de la revista *Escorial*, sino una tendencia hacia la irracionalidad totalitaria que fue, poco a poco penetrando en todos los ámbitos de la cultura, incluidos los más populares²³¹. El lenguaje fascista fue permeabilizando hacia todos los ámbitos culturales y sobre todos los elementos de los diferentes sistemas, condicionando cualquier producción en estos años.

Aparte de este “yermo de irracionalismo retórico, misticoide, abstruso e insalubre” [Gracia, 2004: 22], un elemento significativo de esta coerción, menos visible que la mera censura gubernativa, es, por ejemplo, la sindicación a la que obligatoriamente, y siguiendo los ideales falangistas, todas las compañías teatrales deben someterse. No en vano, “las grandes épocas teatrales han coincidido siempre con períodos de política vertical” [Torrente Ballester, 1937: 38]. La obligatoria sindicación de todas las compañías y todos sus componentes permitía un extraordinario control sobre todos y cada uno de los hombres y mujeres del teatro, lo que, en muchos casos, les podría disuadir de adoptar cualquier posición que les pudiera comprometer. Se llegó, incluso, a formar una Comisión Provisional Depuradora de Teatros, dependiente del Departamento Nacional de Teatro, que formaba parte el Servicio de Propaganda de Dionisio Ridruejo.

A pesar de lo que se pueda intuir inicialmente, esta sindicación vertical y obligatoria promovida por la Falange, no era recomendable aplicarla, según los propios inductores de la sindicación, al aspecto artístico de la compañía. Esta filiación sindical, por el contrario, promovía acabar con uno de los vicios seculares del teatro español, como era la extrema rigidez de las compañías, con puestos y categorías fijas establecidas de antemano. Para Felipe Lluch, uno de los ideólogos fascistas de lo que se convertirá en el Teatro Nacional en los años cuarenta, “en sus compañías no pueden figurar los actores acostumbrados al privilegio de los puestos fijos, de las categorías

²³¹ El mejor ejemplo de esto lo tenemos, otra vez, en la *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán.

establecidas de antemano” ya que “nada desequilibra más un conjunto, nada dificulta un espectáculo teatral como la presencia en escena de un actor acostumbrado a privilegios y lleno de viejas raíces rutinarias” [Lluch, Garín, 1935b: 9]. Se trataba, por tanto, de refrendar las ideas de servicio, disciplina y unidad de criterio a través de la sindicación, pero no de esclerotizar artísticamente las compañías. Una crítica periodística de uno de los espectáculos producidos por el propio Lluch Garín para el Teatro Nacional en el Español viene a refrendar esta compatibilidad de la sindicación y la reforma de las compañías: “Concebido bajo el signo del Sindicato y la Falange, la disciplina ha sustituido a la antigua confusión. Todos los elementos de que se compone una representación se someten a un solo criterio directivo. Actores y actrices, prescindiendo del “divismo”, se convierten en humanos instrumentos servidores de una intención única” [en Aznar Soler, 2002: 355]

Tendrán que pasar algunos años, sin embargo, para que surjan nuevas compañías teatrales que se alejen de las aún exitosas, aunque anticuadas, que se mantuvieron durante los años cuarenta, basándose en las “cabeceras de cartel”, con parejas protagonistas como María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza o Mariano Asquerino e Irene López de Heredia, en muchos casos vinculadas también a un mismo feudo teatral, lo que impedía la renovación y favorecía la primacía de lo conocido. Sólo los Teatros Nacionales, aunque distantes en muchos aspectos de las propuestas originarias de Lluch Garín, pudieron aportar una nueva concepción de compañía que aportara una puesta en escena y un concepto de obra artística, basado principalmente en la figura del director, como veremos en el siguiente apartado, diferente a lo que el teatro comercial podía ofrecer.

Otra institución coercitiva durante estos primeros años de la posguerra será la crítica teatral, especialmente la crítica del periódico diario, aparecida generalmente al día siguiente del estreno, hecha por personas que suelen haber llegado a la sección teatral sin el bagaje necesario y desde otras actividades periodísticas, subordinándose muchas veces a los intereses de la publicación. Es en su mayor parte, aunque siempre ha habido excepciones, ofrecen únicamente una crítica informativa y dogmática. Tal como nos plantea Gallén, “per regla general, la crítica teatral dels diaris fou feta per periodistes d’una mínima formació cultural” y que “moralitzà sovint, des d’una òptica conservadora, sobre el teatre que hom representava” [Gallén, 1985, 34]. Torrente Ballester afirmará de este tipo de crítica que “peca de benevolencia universal” y que

“maneja el elogio para el amigo y el silencio para los demás” [Torrente Ballester, 1949, 448]²³². Baste un ejemplo para caracterizar este tipo de crítica:

“En la Santa Hermandad, precursora de nuestras heroicas Falanges, vemos la idea del sacrificio de que habla el Caudillo, plasmada en términos purísimos en sus resortes vencedores: la cruz y la espada. Y aún se confirma en el mote que el capitán Hernán González pone a Blas, como la mejor divisa que define sus proezas:

*<< Nada para mí,
todo para Vos,
todo para España
y ella para Dios>>”* [en Gallén, 1985, 69]²³³

Uno de los críticos teatrales catalanes más significativos de la década, José María Junyent nos aporta el otro ejemplo, centrado, esta vez, en el descrédito de toda la producción dramática contraria a los principios defendidos, aunque su crítica difiere mucho de aquellas obras que fueron canonizadas durante el primer tercio del siglo XX en nuestros escenarios:

“La exaltación del adulterio, la propaganda del divorcio, de las bajas pasiones desenfrenadas y ruines, el triunfo de los hijos espúreos en contraposición con el fracaso, y la subestimación de los legítimos, las situaciones en las que se paganiza el amor, idealizando la lujuria, incitando al pecado, denigrando lo bueno y elevando lo funesto, hace pensar en que se han sido invertidos los términos valorativos de nuestro teatro y que el público que aplaude y se goza de tales monstruosidades, ha perdido también la sensatez, navegando en las aguas procelosas del equívoco y de la confusión más espantosa” [en Gallén, 1985: 25]

²³² En el capítulo correspondiente, abordaremos pormenorizadamente los planteamientos críticos de Torrente Ballester en esos años.

²³³ Esta crítica salió publicada en El Correo Catalán el 23 de junio de 1939, recién terminada la guerra.

Frente a esta crítica más liviana surge una crítica de publicaciones como *Destino*, *Laye*, *Revista* y *El Ciervo*, que “demostraren la capacitat intel·lectual –sovint de formació universitària- d’uns crítics que, per costum, valoraren els productes des d’una altra perspectiva cultural de l’adoptada per la crítica diària” [Gallén, 1985, 34]. Torrente Ballester aportará varias críticas dentro de este ámbito, aunque como hemos indicado más arriba, tanto su *Panorama de la Literatura Española* como su *Teatro Español contemporáneo*, éste quizá menos por datar de 1958, ofrecen algunas lecturas o silencios que censuran algunos autores y obras por su posicionamiento político. En cualquier caso, el papel censor de la crítica teatral refrendaba el proceso coercitivo al que el teatro de la posguerra se veía abocado irremediabilmente por un Estado totalitario. De este modo, tal como afirma Muñoz Cáliz,

“si la censura se encargaba de filtrar los textos que subían al escenario y de asegurar una determinada recepción de estos —ya sea mediante la supresión de fragmentos inconvenientes o mediante la imposición de condiciones para la puesta en escena—, un importante sector de la crítica se encargaba de completar esta última función” [Muñoz Cáliz, 2005: 20]

Los propios autores, a través de la tan citada como real autocensura, pondrán su granito de arena en lo que empieza a convertirse ya en una montaña censoria. Ante los posibles problemas que ciertas obras o planteamientos estéticos podían plantearles ante el nuevo Estado, muchos autores, conocedores de los propios mecanismos censorios, algunos de ellos por su participación directa en la censura, adoptan posiciones institucionalizadas frente a las elegidas estéticamente, lo que ayuda a petrificar el sistema literario establecido a través de la canonización pasiva por medio de sus obras de los elementos del repertorio que no ofrecen problemas frente a la censura. López Rubio, uno de los autores más aclamados en los años finales de la década, deja bien claro lo que suponía esta autocensura:

“Yo hubiera querido hacer un teatro inmoral, pero he tenido que hacerlo moral y darle un final a las comedias un poco aleccionador y entonces, para no hacer una lección moral, creo que me he ido por el camino del sentimentalismo, de la ternura, es decir, escapar para no ir a la

moralidad, para no ir al “debemos hacer esto”, etc. He ido suavizando los finales para no darles un tono ni patético ni rosa, sino un poco más emotivo” [en Gallén, 1985: 48]

Respecto al papel del público ya hemos indicado en el apartado anterior su pérdida de hegemonía en el nuevo sistema teatral, lo que le convierte en un elemento a merced de otros dentro del sistema, con escasa capacidad de decisión, al menos en estos primeros años de posguerra, sobre el producto final. Este proceso, como quedó señalado, se realizó a través de la eliminación de ese público que se fue crítico con el teatro comercial durante las décadas anteriores. Si bien no fue una depuración física de este público, aunque sí en parte, ya que los propios autores renovadores, ahora exiliados, eran parte importante de ese público de la periferia, la progresiva eliminación de los diferentes elementos conformantes de este campo dejó a una parte el público, la escasa que quedaba dentro de las fronteras, sin un teatro al que acudir. De modo similar quedarán desamparados aquellos autores que busquen aquel tipo de público, más exigente que la mediocridad generalizada. Lo que desde los años cincuenta se trata de hacer en España, con lo que podríamos denominar el ingreso social de las generaciones posbélicas, es recomponer la disociación que en esta década de los cuarenta se empieza a conformar, la de un público sin teatro, siendo éste cada vez más esclerotizado y repetitivo, y la de un teatro sin público, aquel escrito y escasamente representado, aunque no todos tuvieron esta suerte, para minorías cada vez menos insignificantes.

Se conforma de este modo un complejo sistema coercitivo, dependiente siempre en última instancia del poder político, que determinará el devenir en esta década un teatro que retoma la línea más conservadora y evasivista del teatro del siglo pasado en España. Se trataba de “borrar el pasado racionalismo y sentimientos democráticos populares con la exaltación de lo jerárquico e inmóvil” [Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 127], siendo sancionada por la censura toda disidencia respecto a esta línea delimitada, aunque bien es cierto que será menos relevante el papel en estos primeros años de los censores que el de aquellos elementos del sistema teatral que ayudan a mantener toda la producción sistémica dentro de unos cauces normalizados. El propio Torrente Ballester, en sus “Cuadernos de Trabajo”, nos ofrece un claro síntoma de esta fuerte coerción y control sobre el teatro al preguntarse “Lo que ahora tengo que hacer es prescindir del público del Infanta Isabel, del gusto de su director y de todo lo que hasta ahora pesaba sobre mí” [Torrente Ballester, 1982a: 293]. Pero será necesaria

la aparición de nuevos elementos, tales como nuevos dramaturgos, actores, empresarios y, sobre todo, un nuevo público, para que el sistema coercitivo montado en estos años cuarenta empiece a recibir un teatro crítico en los escenarios, momento en el que utilizará de manera más notoria el poderoso brazo ejecutor de la censura para tratar de cortar de raíz cualquier tipo de disidencia.

2.1.3.- Entre la evasión y la afirmación. El Torrente Ballester teórico.

En el acercamiento al panorama cultural y teatral de los años cuarenta hemos venido citando los diferentes componentes de todo sistema literario en referencia a su papel dentro de determinados aspectos históricos en los que se comenzaba a desarrollar un sistema petrificado, tendente al inmovilismo más reaccionario. Productores, en todos sus ámbitos, receptores, instituciones, productos, repertorio y mercado se nos han presentado, de manera más o menos explícita, en estos dos primeros apartados. Pero es necesario profundizar más en algunos aspectos de los citados, ya que determinarán las condiciones de recepción de las propuestas teatrales de Torrente Ballester. Institución, receptor o mercado han quedado descritos, de manera bastante diáfana. Sin embargo, y a pesar de las referencias dentro de los apartados anteriores, es necesario ahondar en el papel de los productores, productos y repertorio dentro de este nuevo sistema que se instaure siguiendo las coordenadas, como hemos visto, de una institución censoria, de un mercado reducido cada vez más y de un público sumiso a lo que se le ofrece. Pero del mismo modo que han ido apareciendo diferentes elementos encadenados al tratar de explicar uno más concreto, entre estos elementos es ineludible la continua ida y venida de unos conceptos a otros para conocer, no sólo la complejidad del sistema teatral de estos años, sino la toma de posición de Torrente Ballester dentro del propio sistema²³⁴.

²³⁴ Estos términos son los que componen, principalmente, la base fundamental del funcionamiento de un campo. La institución es, en palabras de Even-Zohar, “el conjunto de factores implicados en la cultura” [Even-Zohar, 1997, 49]. Un elemento a menudo confundido con el de institución, es el de mercado, el “conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural, con lo que promueve determinados tipos de consumo” [Ibíd., 51]. Por lo que respecta al teatro, este papel de institución y mercado está mediatizado por los empresarios teatrales, papel no equiparable al de un editor en poesía o narrativa, junto al público. Tampoco se puede olvidar el fundamental papel que la censura ejerció concretamente en estos años sobre toda actividad cultural, incluida el teatro. El repertorio es, quizás, el elemento más complicado de todos los componentes de un campo, sobre todo por las posibilidades y la

Las reflexiones teóricas del ferrolano en estos años conviven con dos obras teatrales y muchas críticas teatrales, donde su reflexión teórica se enreda con la función propia de los textos críticos. Desde el pensamiento sobre la historia y la teoría del teatro, sus obras dramáticas y sus críticas en el diario *Arriba* Torrente Ballester adopta un posicionamiento particular, propio y heterodoxo, que, al mismo tiempo que mantiene la línea comenzada durante la guerra, tendrá su continuación en sus obras de finales de los cuarenta. Frente al teatro de afirmación, de claro carácter propagandístico y en clara consonancia con ese teatro de circunstancias que en el bando nacional se desarrolló e imperó durante la guerra, y contra ese teatro evasivo, de carpintería más que de técnica teatral, como el propio Torrente Ballester caracterizará al teatro de los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca o Torrado, el ferrolano disertará y ensayará proyectos teatrales teóricos, críticos dramáticos, que le sitúan muy distante de las posiciones canonizadas dentro del sistema teatral en los años cuarenta, tanto por sus juicios críticos acerca de lo que en los escenarios españoles se representaba, como por los elementos propios de cada uno de los repertorios que entraban en liza en cada una de las diferentes propuestas.

El repertorio, por tanto, nos servirá como elemento primordial para situar a Torrente Ballester dentro del campo literario de los años cuarenta, para mostrar las continuidades, con ciertas variaciones, de sus propuestas tanto críticas como prácticas y teóricas y, finalmente, para caracterizar su posicionamiento como periférico y heterodoxo respecto a lo que se imponía en la escena española. Y es que, en cualquier sistema literario existen siempre otros repertorios alternativos a aquellos que conforman el centro de un determinado polisistema literario, otras posibilidades que ofrecen, incluso con unos mismos elementos, productos bien distintos. Pero al adentrarnos en el conocimiento de esta época concreta de nuestro pasado reciente, podemos observar una extraordinaria uniformidad en el repertorio utilizado por la mayoría de los autores, especialmente en aquellos autores de éxito comercial, acentuando hasta un punto extremo la tendencia mayoritaria que se venía conformando en nuestro teatro durante todo el siglo XX.

amplitud del concepto. Se ha definido como aquel “conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo” [Ibíd., 31].

Si en la década de los veinte encontrábamos repertorios sistémicos tan diferentes como los de, por un lado, los Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca o Benavente, y, por el otro, el de aquellos innovadores del teatro como Valle, Lorca o Grau, con la progresiva uniformización del teatro dentro del ya mencionado proceso de politización en los años treinta que, en cualquier caso, no es tan radical como el que el teatro sufre en estos años con las mencionadas instituciones coercitivas dominando gran parte del sistema teatral, vemos que la disposición de nuestra literatura dramática en estos años es bastante heterogénea. En otras palabras, aquella época ofrece un amplio horizonte de repertorios sistémicos, que dista mucho de los que existieron en otras épocas, como la de los años cuarenta²³⁵. Otra cosa sería fijarnos sólo en el éxito de público de las obras de cada repertorio, donde los teatros de Cámara en esta comparación saldrían lógicamente bastante mal parados, y medir por este rasero el valor de las obras.

Pero esta situación da un giro radical tras la guerra. La homogeneidad abarca, generalmente por lo bajo, a toda la sociedad española, llegando, por supuesto, a las artes escénicas. El férreo control de la censura elimina prácticamente de raíz mucho de esos productivos repertorios que alimentaron el polisistema español en los años anteriores. De este modo casi es posible hablar no ya de repertorios, sino de “repertorio”, peligroso singular. Pocas son las excepciones que se salvan de esta homogeneización, realizada desde las diferentes instituciones que señalamos en el apartado anterior, con la desaparición de todos aquellos elementos que permitieran desarrollar un teatro no ya disidente, sino, simplemente, distinto. Es el caso de Torrente Ballester, cuya producción dramática es silenciada desde su nacimiento, no por contraria a los principios políticos del régimen, sino por contrariar la vacuidad predominante, que permitía mantener un control sobre cualquier instancia del sistema. Aunque haremos referencia a las posibles semejanzas y divergencias entre estas propuestas innovadoras o, cuando menos, diferentes, de los escritores que permanecen en España y aquellos que optaron por el exilio, es cierto que el tema no se puede resumir en este trabajo. Un estudio en profundidad de las relaciones literarias y, por qué no, también personales, de los autores de dentro y fuera de España en estos primeros años de posguerra serviría, quizás, para

²³⁵ Resulta, por tanto, bastante curioso que sea esa década de los veinte y principios de los treinta la época de la ya tan manida “crisis del teatro”, sobre todo comparándola con la década que siguió a la Guerra Civil. Para profundizar sobre esta paradoja de la crisis teatral en estos años veinte se puede acudir al estudio de Iglesias Santos [1999: 23-35]

suavizar esa abrupta ruptura en el teatro español que supuso la Guerra Civil. No se trata de negar la evidencia de las claras diferencias que hay entre un sistema literario y teatral y el otro, hecho innegable a todas luces, como hemos podido comprobar a través de los cambios habidos tanto en el público como en la institución; se trata de ahondar no tanto en el centro del sistema teatral, que se mantuvo bastante similar al de las décadas anteriores, como en la periferia, donde algunos autores tratan de crear una literatura que no esté dominada ni por las instituciones ni por el público burgués, que exige un teatro simple, evasivo y poco reflexivo, y al que se amolda sin problema alguno el resto del público²³⁶.

A continuación esbozaremos un brevísimo panorama sobre el repertorio teatral, atendiendo a dos dimensiones: por un lado, el repertorio activo, aquel del que se vale Torrente Ballester para su creación dramática, y, por otro lado, el repertorio pasivo, es decir, aquellos elementos que ponían en juego el público, los autores y los demás elementos del sistema teatral de los años cuarenta para canonizar algunas obras y no otras. La idea por la que creemos útil este planteamiento es que, como señala Pierre Bourdieu, “el espacio de las obras se presenta en cada momento como un campo de tomas de posición que sólo pueden ser comprendidas relacionalmente” [Bourdieu, 1995, 308], es decir, que el proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes tienden a la conservación del orden simbólico establecido y quienes propenden a la ruptura herética, a la subversión. En resumen, las estrategias de los agentes y de las instituciones dependen de la posición que estos agentes ocupan en la estructura del campo o sistema, que permitirán que se modifiquen los <<habitus>> de los receptores o que se mantengan inalterados. Los cambios en cualquier dirección, de la periferia al centro canonizado o viceversa, implicarían una toma de posición distinta dentro del campo.

²³⁶ Este planteamiento implicaría la continuidad de una rica y productiva, aunque breve, tradición en la heterogeneidad de los repertorios. No pretendemos afirmar que ciertos repertorios de preguerra se mantengan en la periferia del sistema de los años cuarenta, sino que algunos autores defienden y promueven un sistema donde la heterogeneidad, frente a las pretensiones de las instituciones, y dentro de ellas, la más poderosa, el Estado, se convierta en seña de identidad del propio sistema. Excluidos quedarían, por tanto, aquellos autores en quienes la autocensura se instaura como elemento generador de una literatura dramática mutilada, pero no aquellos censurados, ya sea por la censura administrativa o por alguna de las diferentes instituciones que citamos anteriormente.

Pero si por algo se caracteriza este sistema teatral de los años cuarenta es, precisamente, por la ausencia de una periferia que luche frente al canon establecido en el mismo sistema. Las escasas tomas de posición admitidas por la institución política se reducen prácticamente a dos: aquella que opta por afirmar aquellos valores nacionales, eternos, con un marcado carácter propagandístico, y aquella otra que procura divertir, evadir a un público colapsado por la realidad, preocupado más por sobrevivir que por conocer, pero siempre a través de unas constantes culturales que han ido permeabilizando todo el sistema cultural; lo que, en definitiva, Vázquez Montalbán definió como “Españolismos” [Vázquez Montalbán, 2003: 56-60]. Entre estos dos polos tan próximos se desarrolla el sistema teatral español, con muy escasas disidencias dramáticas, y todavía menos, teatrales. Es el teatro, como señala Monleón, “como un refrán, una variante sobre la obra de siempre, un pasatiempo que podía afrontarse sin el más mínimo riesgo de ser inquietado” [Monleón, 1971: 15], redundando siempre sobre los mismos elementos que desde principio de siglo y durante la Guerra Civil el teatro conservador había legitimado y canonizado²³⁷.

Estas dos líneas, en definitiva, convergen en la máxima de “divertir ideologizando” [Oliva, 1989, 68]. Aquí radica la razón de la homogeneización de nuestro repertorio teatral en la década de los cuarenta, ya que, aunque cada uno con sus propios elementos característicos, el inmovilismo de la escena española se debió a la continuidad a los topoi clásicos a los que recurrían las dos líneas citadas anteriormente. Aunque la primera de ella, la propagandística o política se irá diluyendo en los primeros tres años de la posguerra, mantiene una presencia notable durante este período. Como ya señalamos, esta tendencia está más orientada al mantenimiento del espíritu patriótico que tan útil les había sido a los nacionales durante el conflicto bélico que a la creación de un teatro nuevo, aunque tendremos que resaltar las tentativas cometidas al respecto en estos años. Serán, por tanto, las reposiciones las que tengan un papel más destacado dentro de este teatro de exaltación patriótica y en algunos casos política, manteniendo

²³⁷ Es necesario señalar, sin embargo, que, adentrándonos en la década, cada vez empiezan a sonar voces contrarias a estas manifestaciones escasamente artísticas, y será la de Torrente Ballester, desde su púlpito de crítico literario del diario *Arriba*, una de las primeras en reclamar una dignidad mayor para el arte teatral que la mera evasión divertimento o el patriotismo chabacano de muchas obras de estos años. De este modo, podremos ir situando a Torrente Ballester frente al teatro de su tiempo, por lo que al profundizar en el repertorio activo, el que es propio del ferrolano, las características de éste serán bastante más comprensibles, así como las razones de su alejamiento del centro canonizado.

unos patrones ya desfasados y poco atrayentes teatralmente. No son obras propiamente políticas, pero sí defensoras de lo que se denominó durante años aquellos valores eternos de España sobre los que había que edificar de nuevo la grandeza de España, en definitiva, una “prolongada perpetuación del régimen, ya que conseguía una mayor incidencia en la vida social y cultural cuanta mayor difusión de los valores patrios se hiciera” [Oliva, 2001: 560].

Así ocurre, por ejemplo, con la ya citada *Santa Hermandad* de Marquina (Español, 7/12/39)²³⁸ o su hagiografía *Teresa de Jesús* (María Guerrero, 8/4/42). Mariano Tomás verá reestrenadas tres obras de exaltación nacionalista y fervorosa devoción por figuras históricas de relevancia con un claro fondo de revalorización de lo imperial: *Santa Isabel de España* (Español, 11/10/39), *Garcilaso de la Vega* (Español, 23/12/40) o *Agustina de Aragón*, estrenada en provincias pero no en Madrid²³⁹. Pemán aportará también obras que serán repuestas tras la contienda que, además, serán consideradas como modernas, paradójicamente, frente al improporrible estilo marquiniano. Suyo fue el gran éxito teatral tras la guerra, *La santa virreina*, que tuvo unas 120 representaciones en el Teatro Español tras su reestreno (29/12/39). Años más tarde, en 1943, en el Fontalba se repondrá su obra de ocasión *Por la Virgen capitana*, con un éxito mucho menor, tanto por la calidad de la obra como por el agotamiento del género. Éstas y otras obras mantienen aquella línea y señalada que se inició durante la Guerra Civil con obras como *La mejor reina de España*, de Rosales y Vivanco o *Por el amor de España*, del propio Marquina, representadas durante la contienda.

Esta misma línea historicista, rememorativa y fuertemente ideologizada se vio reforzada por algunas obras de teatro extranjero moderno que mantienen la misma línea que aquellas reposiciones citadas. Es el caso, por ejemplo, de *Napoleón. Los cien días* de Giovacchino Forzano y Benito Mussolini, estrenada en el Teatro Calderón. Torrente Ballester realizará la crítica de esta obra, planteando que “considerado el drama en sí, a dos cosas conviene atender, cuya separación el programa mismo autoriza cuando anuncia que la inspiración corresponde al Duce y la realización al dramaturgo profesional” [“Estreno de “Napoleón”, de Mussolini y Forzano”, Torrente Ballester, 1941: 3]. Es ésta una de las características principales de este tipo de teatro, que se

²³⁸ Las referencias a las fechas de representación de las obras que citamos a continuación son tomadas de Víctor García Ruiz en su “Introducción” al primer volumen del *Historia y antología del teatro español de posguerra* (Ver bibliografía). En caso contrario, lo señalaremos oportunamente.

²³⁹ Citado por Oliva, 1989: 72

puede valorar por ciertos elementos tales como “la concepción de la obra en sus líneas generales, tanto en lo que se refiere a sus personajes protagonistas como al pensamiento fundamental y a la elección del momento representativo de la aventura” [Ibíd.], pero cuyo desarrollo artístico es independiente de éstos, y puede resultar más o menos afortunado. De este modo, la “inspiración” no conlleva un desarrollo teatral correcto por sí misma, como ocurre con la obra referenciada, según Torrente Ballester, y, añadimos nosotros, con muchas de las señaladas anteriormente. El valor teatral de éstas, por tanto, suele reducirse a lo que Torrente Ballester denomina en esta crítica “inspiración”, quedando en un segundo plano el desarrollo artístico de la obra, sometido a las técnicas consabidas, habituales y poco propicias para el desarrollo de la “inspiración”.

Éste será el mismo argumento utilizado, años después, para criticar las obras del llamado “teatro católico”, con obras como *El jugador* de Ugo Betti (María Guerrero, 10/6/53), *La torre sobre el gallinero*, de Vittorio Alvo (Comedia, 14/6/54), *Proceso a Jesús*, de Diego Fabri o *El enemigo*, de Julián Green (Ateneo, 30/5/56). Respecto de esta última, Torrente Ballester afirma que “como yo también soy católico, todo me ha convencido, menos la tesis, y no porque no la crea cierta, sino porque estoy convencido de que la misión de la obra de arte no es demostrar ninguna verdad, ni siquiera la Verdad, que, entregada a los casos concretos, pierde calidades y mayúsculas, pasa a ser la verdad particular e intransferible de este o aquel personaje” [“Estreno de “El enemigo” en el Ateneo”, Torrente Ballester, 1956: 15]. La coincidencia en los argumentos, otra vez, no es base para la plena aceptación de la obra dramática, sino elemento que predispone a aceptarla, pero siempre será la facturación teatral la que determine el juicio condenatorio o absolutorio de una obra.

Planteamiento diferente a este teatro de tesis o político es el que desarrolla el Teatro Nacional de Falange, dirigido por Luis Escobar, con las dos reposiciones, dentro de ese espíritu áureo que caracterizó a la mayor parte de las representaciones de este tipo, que presentó en el Madrid “liberado”: *El hospital de los locos* (Capitol, 22/5/39) y *La cena del rey Baltasar* (Paseo de las Estatuas del Retiro, 24-29/7/39)²⁴⁰. Lo mismo se podría decir del proyecto de Felipe Lluch en la temporada 40-41, dirigiendo el Teatro Español, convertido ya en Teatro Nacional, donde retomará esta tendencia de refundiciones áureas, con obras como *Las bazarrias de Belisa*, de Lope de Vega

²⁴⁰ En Aznar Soler, 2002: 331.

(16/1/41) o *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, (1/4/41)²⁴¹. Mientras que para los primeros autores, lo importante era rememorar en la actualidad el teatro clásico, aunque fuera de manera anacrónica, es decir, la “inspiración”, las propuestas de Escobar y Lluch Garín, como de casi todos los hombres de teatro de Falange, entre ellos Torrente Ballester, se dirigían a ofrecer “una expresión actual, no ya en su técnica o en su lenguaje, como antes se hacía con notorio daño para ellas, sino en su aspecto formal y espectacular, buscando en el fondo mismo de su espíritu el tono, la luz, el color y el aire que les corresponde, y creando en torno del texto dramático, en verdadera y audaz colaboración, el espectáculo moderno que sea como la explicación o exteriorización de su pensamiento íntimo” [Lluch Garín, 1935a: 8]. En definitiva, reforzar ese “pensamiento fundamental” a través de un desarrollo artístico conveniente a las exigencias de éste²⁴².

Aún así, ambas propuestas, si ahondamos en los motivos de su representación remiten a una idea común, a una misma “inspiración”: la exaltación de las glorias imperiales pasadas que han de recuperarse, más presente en las primeras que en las segundas, principalmente por la falta de preocupación artística de las unas frente a las otras. Aún así, los motivos que dieron pie a los fastos teatrales del grupo de Luis Escobar, la liberación de Madrid y la conmemoración del 18 de julio, así como la representación de *Las mocedades del Cid* por Lluch Garín, en el aniversario del día de la Victoria, no dejan lugar a dudas sobre la función política de los dos espectáculos.

Dentro de la misma línea de teatro propagandístico, pero con un carácter más político, podemos distinguir lo que García Ruiz ha llamado teatro ideológico-político o nacional sindicalista. Trataba de sustituir el teatro burgués, de tema privado y más o menos frívolo, por un teatro popular-nacional de vagos contornos y, por su fracaso, de imposible realización, que aglutinara al pueblo y representara “la liturgia del Imperio”, como señalaba Torrente Ballester. El propio autor ferrolano es incluido por García Ruiz en este epígrafe [García Ruiz, 2002: 56-57] sin desentonar, aunque es necesario desarrollar lo que este teatro buscaba.

Y es que, frente a las formas caducas, lo tópico, lo consabido y lo viejo, este teatro político, vinculado principalmente a la Falange durante los años cuarenta, busca

²⁴¹ En Aznar Soler, 2002: 355 y 356.

²⁴² La diferencia entre un planteamiento y otro es principalmente notoria en el uso de un vocabulario arcaizante, podado por los segundos y exaltado y revigorizado por algunos de los primeros autores, especialmente Pemán y Marquina.

una renovación del teatro orientándolo hacia su vertiente más artística²⁴³. En este aspecto, este teatro se desvía de la máxima descrita más arriba, “divertir ideologizando”, para sustituirla por otra, “educar teatralizando”. Y es que desde la Falange el teatro se demanda, en la clave grandilocuente de la retórica del momento, “un teatro nacional, religioso y popular; nacional sin patriotismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería” [Lluch Garín, 1940a: 18]²⁴⁴. Más claro y conciso acerca del papel que juega el teatro dentro del proyecto global de la Falange es Tomás Borrás, quien aboga por “lanzarse en toda la patria a renovar el concepto de Teatro-Industria, sustituyéndole con el otro concepto, el de nuestra sangre, Teatro-Religión Civil” [en Aznar Soler, 2002: 344].

Las coincidencias con las anteriores propuestas teóricas de Torrente Ballester en su *Razón y se de la dramática futura* son más que evidentes. Pero si en algún texto de estos años podemos ver claramente las ideas torrentinas es en la “Memoria que por conducto reglamentario eleva al Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación el Departamento Nacional de Teatro y Música sobre la ordenación del teatro en España” [en Aznar Soler, 2002: 338-340]. La ordenación propuesta por Lluch Garín se base en tres puntos, teatro como industria, como arte y como servicio. Si bien el primero de ellos es un punto al que Torrente Ballester no se refiere en su ensayo sobre dramática, los otros dos puntos ofrecen coincidencias con el texto teórico. Tanto la “educación del público” como la “creación del ambiente teatral” son ideas planteadas por el escritor ferrolano y que vuelven a aparecer en este texto programático, en lo que respecta a la ordenación del Teatro como arte. Del mismo modo, la idea del teatro como servicio, vuelve a redundar en aquellos aspectos ya resaltados por Giménez Caballero en 1935. El teatro no deja de ser sino un “servicio público”, y así hay que entenderlo: “como medio

²⁴³ Bien es cierto que durante la Guerra Civil, este teatro político ideológico tiene sus manifestaciones carlistas, muy conservadoras en lo que a la forma se refiere, tales como *Más leal que galante*, de Pérez de Olaguer y Torralba de Damas o *Mari-Dolor* de José Vicente Puente y Jesús María de Arozamena. Pero no es menos cierto que tras la guerra serán los falangistas de Serrano Suñer y de Ridruejo desde la Dirección General de Propaganda quienes dominen la esfera política del nuevo Estado hasta 1942 y quienes orientan la politización hacia sus ideas.

²⁴⁴ Aunque en la revista *Tajo* la serie de artículos sobre el teatro español aparece sin firma, seguimos las anotaciones de Aznar Soler [2002: 350], donde se referencia el manuscrito original en los archivos de Felipe Lluch, otorgando a éste la autoría de los mismos.

eficaz de propaganda del Estado y de formación política y cultural del pueblo” [en Aznar Soler, 2002: 340].

Con estas premisas ideológicas, el teatro defendido y ofrecido por Lluç Garín y la Falange en estos años de totalitarismo enervado no puede dejar de ofrecer un teatro muy diferente al de los autores antes citados. El mejor ejemplo de este teatro, tan ambicioso artísticamente como fastuoso ideológicamente, es la representación de *España, una, grande y libre*. (Español, 7/4/40)²⁴⁵. Configurada al estilo del teatro áureo, con una *Loa famosa de la unidad de España*, una *Comedia heroica de la libertad de España* y una *Fiesta alegórica de la grandeza de España*, donde, con la tradicional estructura farsesca, se desarrolla la trama de buscar marido digno a España, resultando elegido, finalmente, el Amor Divino, la obra trata dos mitos centrales del fascismo, la “regeneración nacional tras la decadencia y la comunión social por encima de las clases” [García Ruiz, 2002].

Ajenas al ámbito renovador del cenáculo falangista, pero con el mismo carácter político que impulsaba a éstos, tenemos otros ejemplos de este tipo de teatro que no cuajó, como a obra de Eduardo Juliá Martínez, *Se ensanchaba Castilla...* (1944) o la del jesuita Ramón Cué, *Y el imperio volvía...* (*Poema coral-dramático en cinco jornadas*) (1940). Baste rescatar la estructura de la obra para comprender el contenido ideológico que la presidía: Prólogo “El Imperio de Ayer”; En embajada oriental, peligro ruso (jornada 1); Juicio y condenación de España (jornada 2); Esclavitud de España (jornada 3); Nueva reconquista (jornada 4); Exaltación del caído (jornada 5); Epílogo “El Imperio de Hoy”.

A pesar de las suntuosas expectativas creadas por este cenáculo teatral falangista, el fracaso de público de las primeras temporadas debió compensarse con otras representaciones más comerciales. De este modo, la temporada 40-41, programada por Lluç Garín en el Teatro Español en base, principalmente, a nuestro teatro clásico y a alguna obra de Shakespeare, debió compensarse con obras bastante menos pretenciosas en lo artístico para poder atraer a un público poco interesado en un teatro con tan altas pretensiones. De este modo, Benavente entra a formar parte del repertorio con dos obras, *La losa de los sueños* y *Sin querer*, al igual que los hermanos Álvarez Quintero, con su obra *El patio*. El teatro plenamente político no obtuvo el respaldo de

²⁴⁵ La obra viajará posteriormente a Sevilla (6/5/40) y se repondrá al año siguiente en Madrid nuevamente con motivo de la celebración del Alzamiento (18/7/41) y del día de la Hispanidad (12/10/41).

una sociedad hastiada de educaciones ideológicas que se fueron acrecentando desde el primer tercio de la década de los años treinta²⁴⁶, por lo que estos espectáculos historicistas y grandilocuentes fueron dejando paso a un teatro, más conservador que excitador de pasiones patrióticas o políticas, pero siempre condicionado por las diferentes instituciones para mantener una marcada afinidad con los valores considerados nacionales.

Así pues, podemos encontrar al final del primer lustro en los escenarios españoles obras del Pemán más intrascendente, alejado de las consignas políticas y espirituales de sus obras anteriores, pero sin renunciar a determinados valores perennes en toda su obra. *Yo no he venido a traer la paz* (Zarzuela, 9/3/43), *Hay siete pecados* (Fontalba, 13/12/42), *Todo a medio hacer* (Zarzuela, 20/9/44) o *Hablar por hablar* (Calderón, 10/1/45), son muestras de las comedias pemanianas lastradas por un esquema consabido por repetitivo donde la doctrina católica se impone como norma de conducta frente a actitudes habituales en la sociedad de posguerra, como la actitud vengativa, la especulación o la búsqueda de la mera apariencia. Este viraje pemaniano hacia las comedias de marcada influencia católica en su acción es una muestra de la paulatina marcha del Estado franquista desde las posiciones fascistas de los primeros años de la posguerra al encastillamiento en los púlpitos de las iglesias de la nueva doctrina.

Benavente, el otro gran dramaturgo de la época, respetado por todo el público, ofrece, así mismo, muestras de la paulatina permeabilidad de lo político e ideológico en sus obras de estos primeros años de posguerra. Bien es cierto que su estancia en la Valencia republicana durante la Guerra Civil, como ya hemos señalado, le valió la condena para que los críticos de estos años lo citaran como el autor de *La Malquerida* en lugar de hacerlo por su nombre, lo que obligaba a Benavente a redefinirse como adicto al nuevo régimen²⁴⁷. Fue, probablemente, fruto de esta circunstancia la creación de

²⁴⁶ Bastaría recordar los intentos de teatro proletario que se realizaron durante la Segunda República o las obras políticas que surgieron como teatro de urgencia durante la Guerra Civil en ambos bandos.

²⁴⁷ Según señala Sinova, “cuando las tropas de Franco entraron en Valencia, donde se encontraba, Benavente se asomó al balcón del Ayuntamiento y gritó: «Tres años fingiendo..., ¡por algo soy comediante!» [Sinova, 2006: 234]. José Monleón reproduce, de modo bastante similar, la claudicación benaventina tras la caída de Valencia: 'en cuanto se encontró con el caqui del uniforme y la faja roja del General Aranda, se abalanzó sobre él y le dio un abrazo al mismo tiempo que decía con voz trémula, velada por la emoción: ¡Ya sabe usted, mi general! ¡Me obligaron! ¡Me obligaron! [Monleón, 1971: 24].

obras como *Abuelo y nieto* (María Guerrero, 18/11/41), en la que el propio Benavente representó el papel de Abuelo declamando esta frase tan impropia de un autor como él:

“Hoy estamos más cerca los viejos de los jóvenes porque ellos han ganado en pocos años nuestra triste experiencia de muchos años, en los que esta pobre España anduvo dando tumbos de unas ideas a otras, buscando lo más nuevo... Y lo más nuevo era lo más viejo... España en la Tierra y Dios en el Cielo. Por eso se ensancha y se eleva el corazón cuando oímos gritar “¡Arriba España!”, porque arriba está Dios” [En Monleón, 1971: 43].

Más conocida, aunque con el mismo efecto acomodaticio a la nueva situación social y teatral, es su claudicación dramática en su obra *Aves y pájaros* (Lara, 30/10/40), con una fácil lectura anticomunista y antirrepublicana²⁴⁸. Otro ejemplo de este tipo de teatro convencional pero ideologizado es el estreno de *La última carta* (Alcázar, 9/12/41), reseñado por Torrente Ballester en el diario *Arriba*. El ferrolano destaca esta politización desde el título de la crítica teatral “Alcázar. Una lección de Derecho Político en forma de comedia” (11/12/41), para destacar en ella uno de sus aspectos relevantes, lo que de “mitin o lección política” contiene. El crítico ha de consignar que “la lección de Derecho Político, tan sabia, tan ingeniosa, con tanta finura escrita y dicha, no le ha hecho feliz en absoluto” [“Alcázar. Una lección de Derecho Político en forma de comedia”, Torrente Ballester, 1941: 3], ya que esa identificación con el público a través de las ingeniosas palabras puestas en boca de sus personajes “que el señor Benavente prodigó con abundancia generosa en todo su teatro, con preferencia en materias morales, esta noche ha cristalizado en doctrina política, en tópico político” [Ibíd.]. El esquema utilizado en esta crítica se asemeja al que utilizó en la crítica de la obra *Napoleón. Los cien días*, argumentando que la obra posee una “inspiración” ideológica correcta pero una facturación defectuosa por lo que de convencional tiene. El error de Benavente, y de todas las obras similares a ésta, radica, según Torrente Ballester, en el abandono del otro aspecto fundamental en este y otro

²⁴⁸ En uno de sus diálogos se puede leer la siguiente arenga: “¡En pie de guerra siempre! ¡Malditos los que olvidan! ¡Ay de nosotros si dejamos perder lo que hemos ganado! No basta con haber sido heroicos frente a la muerte; hay que ser heroicos frente a la vida. No basta con saber morir. ¡Hay que saber resucitar!” [en Barrero Pérez, 1992: 26].

tipo de obras, “que debía ser el más importante, pero que por voluntad del autor no lo es: lo que de comedia tiene “La última carta”” [Ibíd.]. El autor supedita la comedia al mensaje que quiere referir y “nos endilga un enorme discurso, ejercicio final de una oposición a catedrático de Derecho Político, y baja el telón entre vítores y aclamaciones. Con lo cual y con el acuerdo de todos los intereses, así públicos como privados, acaba la comedia” [Ibíd.]. No deja de ser una obra hábil e ingeniosa²⁴⁹, como señala Torrente Ballester, pero es intrascendente, porque “si “La última carta” no se hubiera escrito ni representado, ni su autor vería amenguada su fama, ni el mundo sufriría un trastorno en su carrera” [Ibíd.].

Este tipo de teatro ideologizado, en definitiva, es criticado duramente por Torrente Ballester por construir una obra “exclusivamente en torno a la defensa de una tesis sacrificando la dimensión artística a la doctrinal, siendo ésta de signo revolucionario o reaccionario” [Pérez Bowie, 2007: 45-46]. Pero al mismo tiempo, Torrente Ballester critica los efectos que la primacía de lo doctrinal tienen sobre las obras dramáticas. Y es que este tipo de teatro, especialmente el benaventino, refuerza en el repertorio pasivo un elemento que Torrente Ballester condena por ser fuente de todo inmovilismo. En sus propias palabras “cierto teatro predicador y palabrero está destruyendo una vez más cualquier tímida posibilidad, cualquier intento de los más jóvenes”. Y es que estas obras dan presencia a lo ideológico a través de estructuras exclusivamente dialogales, principalmente en forma de discursos poco naturales que refuerzan los valores que la obra pretende sustentar. Para Torrente Ballester, este proceso “acabará reduciendo el movimiento escénico a la conversación de unas cuantas personas sentadas en un tresillo y un par de sillas adicionales. Más acción presente y menos acción supuesta. El escenario es para que pasen cosas en él, no para que se comenten” [“Infanta Beatriz. Estreno de “Es más fácil soñar””, Torrente Ballester, 1951: 16].

En cualquier caso, esta presencia de lo político e ideológico en el teatro termina por desaparecer en pocos años, retornando los autores a sus creaciones inocuas ideológicamente, evasivas temáticamente y repetitivas formalmente. La coerción de las diferentes instituciones dejará paso, en el lento transcurrir de estos primeros años de

²⁴⁹ “hábil con esa maestría de quien lleva cuarenta años haciendo lo mismo, y lo hace con los ojos cerrados, porque los problemas técnicos se los propuso al comienzo (¿cuántos años hace?) y los ha resuelto de una vez para siempre. Ingeniosa, porque su autor lo es, y por lo menos dos veces el crítico ha tenido que sonreír, a pesar de su impasibilidad galaica” [Ibíd.].

posguerra, a una creación no orientada tanto a la reafirmación de determinados valores ideológicos, políticos, sociales o religiosos, sino al mero divertimento no lesivo para estos mismos valores. En lo que respecta al teatro político de estos años, en definitiva, se puede afirmar que “no se pasó de unas vagas desideratas y de alguna deplorable realización” [Sanz Villanueva, 1994: 19], pero fue, al menos durante el primer lustro de la década, una tendencia que influía en diferentes autores y géneros.

Será, sin duda alguna, la otra tendencia del teatro la que más arraigo tendrá en el repertorio teatral de estos años. Mientras que la afirmación era una exigencia más institucional, por lo que era más proclive a la falta de arraigo en el repertorio pasivo, la evasión era exigida, en un principio, por el público, y más tarde, impuesta por las instituciones tras la derrota fascista en la Segunda Guerra Mundial. Ya no interesa al Estado reafirmarse en posiciones ideológicas derrotadas en Europa, por lo que la progresiva desaparición del teatro político deja el repertorio pasivo en aquellos mismos elementos inocuos y cada vez más vacíos de contenido que se canonizaron desde décadas atrás. Así puede entenderse la supuesta apertura de la censura el 26 de marzo de 1946 a través de una Orden del ministerio de Educación Nacional, donde se señala que “quizá no haya llegado aún el momento de prescindir totalmente de la censura, pero sí de iniciar una serie de medidas que, dejando a salvo la moderación en el lenguaje y el respeto debido a los principios fundamentales del Estado español, permitan a los periódicos una mayor amplitud” [en Monleón, 1971: 62]. La rápida superposición del falangismo en pro de tradicionalismo conservador afectaría negativamente a estos modestos intentos de teatro político. Barrero Pérez lo define acertadamente de la siguiente manera:

“Si se hubiera tratado de reiniciar la Historia (idea del falangismo de primera hora), probablemente nombres como los de Benavente, Arniches o los Quintero tal vez Eduardo Marquina y puede incluso que Pemán, no hubiesen adquirido la relevancia que tuvieron [...] Pero se impuso el criterio de la restauración sobre el de la nueva edificación.”
[Barrero Pérez, 1992: 66]

César Oliva reincide en la misma idea al afirmar que, siguiendo la máxima de “divertir ideologizando”, se siguió cultivando la comedia burguesa de origen benaventino, donde tienen cabida “la mayoría de los autores del momento” [Oliva,

1989, 105], distinguiendo “variantes, de tipo temático sobre todo, que no alteran básicamente su estructura” [Oliva, 1989, 104]. De este modo, las pretendidas rupturas estéticas o literarias, o la presunción de reinventar la literatura española desde los nuevos postulados políticos imperiales, defendidas por aquellas obras que ya hemos referenciado, quedan postergadas durante años, en pos de una normalización sin rupturas de nuestra literatura. Lo que Pemán llamó en un momento determinado la <<emoción del reconocimiento>> era, simplemente, la emoción de verse reafirmado, consolidado, magnificado, desde la escena, llevando a escena todos aquellos valores burgueses que permitieran una normalización de la vida social y cultural tras la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Frente a la posibilidad de ese teatro renovador que se venía fraguando antes de la guerra en la periferia teatral, el nuevo Estado promovía un teatro que “nacía vestido de un patriotismo grandilocuente, situado en los antípodas de toda posibilidad de autocrítica” [Monleón, 1971: 18].

De esta dependencia del nuevo teatro de unos planteamientos reaccionarios ideológica y estéticamente, surge un repertorio sistémico caracterizado, tras el fracaso de ese nuevo camino que se trataba de iniciar con los proyectos teatrales y políticos de Felipe Lluch, por el escapismo de una realidad demasiado presente e hiriente en los diferentes aspectos de la vida social. La realidad influyó en la redefinición del repertorio sistémico, pero no como elemento subversivo o crítico, sino en forma de parálisis y provisionalidad, en espera de tiempos mejores para un teatro cohibido por las diferentes instituciones.

Es lógico en este contexto la exitosa reaparición de los géneros con elemento musical como productos inocuos para una nueva sociedad, tales como la revista, donde cabría destacar en estos primeros años el éxito de la revista *Yola*, estrenada en el Eslava el 14/3/41, repuesta del 2/4/42 al 29/6/42 en Eslava y en la temporada siguiente en el mismo teatro 9/9/42, o la zarzuela. Aunque no tiene el esplendor de antes de la guerra, la zarzuela es un género con numerosos estrenos y un éxito bastante marcado, *Monte Carmelo* (17/10/39). No eran fiel reflejo de la nueva sociedad, “las muchachas de la época no sentían ya como la Rosaura de *Los gavilanes*, pero sus madres las precipitaban hacia los anfiteatros zarzueleros”, pero eran géneros de gran éxito porque “la zarzuela alimentaba, no cabe duda” [Vázquez Montalbán, 2002: 46 y 47].

Similar descripción es la que se puede hacer de otros géneros menores que obtuvieron el respaldo del público durante estos primeros años de la posguerra. Es el teatro de consumo popular que tanto arraigo había tenido en las décadas anteriores y que

vuelve a resurgir tras la contienda como uno de los elementos principales del repertorio pasivo. Será la figura de Muñoz Seca, asesinado durante la Guerra Civil, la que más éxito tenga en la inmediata posguerra, ya que, según el crítico Araujo Costa, “llegó a formar escuela de españolismo y de buenas costumbres” [en Monleón, 1971: 22]. En la primera temporada tras el conflicto, 39-40, se estrenará una obra póstuma y se repondrán nueve de sus obras²⁵⁰, mientras que Antonio Paso hijo estrenará tres obras cómicas en esta primera temporada²⁵¹. Otros autores que en estos primeros años obtuvieron cierto éxito comercial con este género bufo fueron Pedro Pérez Fernández, cuya obra *Mi niña*, en colaboración con Antonio Quintero, tuvo más de cien representaciones (Comedia, 7/12/39), o Manuel López Marín. Ninguna novedad aportó este tipo de teatro sino más bien todo lo contrario, ya que el triunfo comercial de estas obras hacía más difícil crear ese clima dramático a partir del que los autores renovadores debían reformar el teatro.

La línea melodramática, por su parte, aún manteniendo los mismos principios estéticos, obtuvo una mayor permanencia en los gustos del público gracias, principalmente a algunos autores prototípicos: los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Adolfo Torrado. Del mismo modo que ocurrió con Muñoz Seca, la muerte durante la guerra de Serafín Álvarez Quintero, aunque no fue asesinado²⁵², propició un homenaje en el Retiro por los autores y actores de Madrid, reponiendo los teatros Lara y Español obras del “ilustre caído del Madrid martirizado” [García Ruiz, 1995: 110] y de su hermano. Su teatro de raíz decimonónica, pleno de ingenio y de “carpintería teatral”, sentimentalista hasta bordear la cursilería, se fue desgastando durante estos años cuarenta, aunque es de reseñar el éxito de las primeras temporadas, donde hubo cinco reposiciones en la primera temporada tras la guerra.

²⁵⁰ *La tonta del rizo* (Infanta Isabel, 29/12/39) dos meses en cartel, *El sonámbulo* (Calderón, 15/9/39), *La tela* (Calderón, 22/9/39), *Los trucos* (Infanta Isabel, 14/10/39), *La venganza de Don Mendo* (Lara 23/10/39 y Reina Victoria 2/4/40), *El último bravo* (Comedia, 4/11/39), *Entre cuatro paredes* (Reina Victoria, 6/3/40), *¡Cataplum!* (Fontalba, 18/5/40), *Las inyecciones* y *El país de los tontos* (Coliseum, 21/6/40).

²⁵¹ *¡Que se case Rita!* (Comedia, 17/7/39), *Papanatas* (Reina Victoria, 28/5/40) y *Amuleto* (Maravillas, 1/5/40).

²⁵² En cualquier caso, el periódico *ABC* atribuyó su muerte a “las penalidades sufridas durante el dominio rojo” [en García Ruiz, 1995: 110].

Carlos Arniches, por su parte, trató de seguir la línea iniciada en los años veinte con su comedia asainetada, plena de humor e ingenio y con cierto reformismo en lo social. Su primer estreno en la posguerra, *El padre Pitillo* (Lara, 6/10/39), generó una polémica que nos permite caracterizar estos primeros años como fuertemente ideologizados, permeabilizando el pensamiento político todas las esferas culturales y sociales. La crítica realizada para *ABC* por Luis Araújo-Costa lamenta “el fracaso, no de público, pero sí desde el punto de vista religioso, moral y literario”. Los motivos de la condena no dejan lugar a dudas:

“Por desgracia, se ha inspirado ahora Arniches en ciertas corrientes turbias de romanticismo trasnochado. Es muy difícil sacar al teatro y llevar a la novela figuras de sacerdotes sin conocer previamente la teología, la filosofía, la liturgia, la moral, el derecho canónico, la disciplina eclesiástica [...]. Así se acumulan los disparates, alternados con sensiblerías, sin caracteres, sin personajes, sin ideas, con algunos recursos teatrales de maestro conocedor de muchedumbres que se conmueven solemnemente ante el latiguillo sentimental, sin reparar la contextura de la obra y los elementos de realidad y de arte a que debe responder toda comedia y todo autor que se respete” [“<<El padre pitillo>> y la Guerra Civil”, Ríos Carratalá].

Las críticas vertidas sobre la obra en lo que se refiere a su dimensión artística son aplicables a todas las obras melodramáticas²⁵³. La mayor crítica que se realiza en esta diatriba es de carácter ideológico. Sin embargo, la sombra de Arniches es demasiado alargada para que una obra, tergiversada ideológicamente en un determinado momento histórico, oculte la gran figura que era para un teatro como el de los años cuarenta. No sólo siguió estrenando con cierta asiduidad en estos años, sino que, con motivo de su muerte, en el teatro Alcázar se vuelve a representar en 1946, en un homenaje al autor patrocinado por la Asociación de la Prensa. El clima político, evidentemente, había cambiado, lo que permitió el reestreno de la obra, pero, al igual que ocurrió con Muñoz Seca y Serafín Álvarez Quintero, se compagina con el deseo de

²⁵³ El propio Torrente Ballester teorizará sobre las virtudes y deficiencias artísticas del melodrama en diferentes críticas teatrales, sin condenar a un autor u otro por el contenido de la obra. Volveremos sobre esto al abordar la relación de Torrente Ballester con los géneros teatrales.

apropiarse de un autor de éxito. En cualquier caso, su presencia en los escenarios de estos años fue el epígono de una carrera más exitosa en décadas anteriores.

Frente a la progresiva regresión de las obras de los hermanos Álvarez Quintero y de Arniches en nuestros escenarios, surge la figura de Adolfo Torrado que hace revivir el melodrama con una carpintería propia pero bastante conocida ya. Son escasos elementos los que maneja Torrado en la composición de sus obras, pero de infalible efecto cómico y sentimental como las diferencias sociales, los cambios de fortuna, la anagnórisis de los parentescos, el enfrentamiento maniqueo de los buenos y honrados frente a los malos o el regionalismo más allá del mero andalucismo o madrileñismo de los Quintero. Su éxito fue tal que se llegó a hablar del fenómeno del “torradismo”. Francisco de Cossío define en estos mismos años este fenómeno sin par en nuestro teatro de los años cuarenta:

“Quizá la característica más evidente del Torradismo se halla en el optimismo, en la alegría de vivir, en encontrar fáciles salidas para la broma y en resolver las situaciones dramáticas con el rasgo de humor que establezca todo el claroscuro de su filosofía [...] Definamos el Torradismo como el procedimiento más eficaz para ganar dinero haciendo saltar a las gentes sencillas de las risas a las lágrimas” [en García Ruiz, 2002]

Sus catorce estrenos entre 1939 y 1945 y sus tantas reposiciones le hacen la figura señera del teatro español del primer lustro de la década. Aunque fue progresivamente perdiendo público, probablemente cansado ya de una estructura inamovible y un humor más bien disparatado, su obra *Chiruca* (Infanta Isabel, 26/7/41) pasará a la historia de nuestro teatro como una de las obras de más tiempo en cartel durante esta década, con más de ochocientas representaciones y, al menos, otras cien representaciones en reposición. Volvemos a toparnos, nuevamente, con un éxito comercial ajeno a cualquier tipo de innovación, lo que sigue esclerotizando, cada vez de manera más grave el teatro español. En su *Práctica y teoría del arte escénico* Salvador Soler Mari señala, lamentándose, estas tendencias como predominantes en nuestro teatro y apunta algunas de las razones por las que se mantiene:

“los empresarios salvan sus crisis metiendo en sus teatros espectáculos absurdamente llamados de folklore, como si el folklore sólo fuera andaluz. Los autores se defienden escribiendo para esos espectáculos, en donde creen encontrar su afán comercial, y sólo el cómico, si tiene conciencia de su misión, queda relegado y maltrecho, teniendo, si quiere vivir, que renegar de sus principios más nobles y meterse en esas mal llamadas compañías de teatro folklórico” [en Monleón, 1971: 60].

Aún así, iniciada ya la década de los cuarenta, este teatro cómico se vio superado ampliamente por la nueva comicidad de autores, conocidos en la preguerra, pero que adquirirán en estos años un valor nuevo por sus aportaciones dramáticas frente al tradicionalismo escénico y dramático de sus coetáneos. Algunos estudiosos han remarcado el carácter renovador de estos autores, afirmando que “sobresalieron por sus intentos vanguardistas Carlos Arniches, Jardiel Poncela y Mihura” [Pérez Stanfield, 1983, 71]. Para la autora estos tres autores eran los representantes de “un humor contrario a la comicidad oficial, que ponía en cuestión el orden de las cosas” [1983, 77]. Esta idea es de la que otros críticos parten para considerar a Jardiel Poncela y Mihura como precursores del posterior teatro del absurdo²⁵⁴. En cualquier caso, el desacuerdo de estos autores en su producción teatral de los cuarenta con respecto al público fue más por desavenencias teatrales que sociales. No se puede olvidar que, al igual que Torrente Ballester, muchos de estos componentes de la denominada “Otra generación del 27”, ejercieron de periodistas favorables a la sublevación durante la Guerra Civil. De Edgard Neville sorprende “su entusiasmo propagandístico entre 1936 y 1939”, de Tono la publicación de unas viñetas de humor llenas de tópicos, proceso tan contrario a su proceder dramático usual que no deja de llamar la atención, unas <<tonerías>> que eran “insultos encapsulados en viñetas” y, de Wenceslao Fernández Flórez, la transformación en un novelista “capaz de recurrir a las técnicas del folletín decimonónico para describir la España republicana con los más truculentos acentos”. [Ríos Carratalá, 2006b]

Más radical se mostró durante el período bélico Enrique Jardiel Poncela, quien, “escribió por entonces textos violentos, donde su habitual misoginia se

²⁵⁴ En todo caso, y quizá con la excepción de *Tres sombreros de copa* (escrita, no se puede olvidar, en 1932, pero estrenada veinte años más tarde) existen ciertas diferencias insoslayables a la hora de comparar las obras de Jardiel Poncela o Mihura con las de, por ejemplo, Ionesco.

concretaba en unas grotescas milicianas con todos los defectos imaginables y su antisemitismo se equiparaba en algunos aspectos al de los nazis. También reeditó relatos y misceláneas en su habitual línea humorística, pero tras su incorporación al bando de los sublevados los tuvo que combinar con otros fruto de las circunstancias” [Ibíd.]. Sus filiaciones falangistas datan de antes de la Guerra Civil, siendo habitual contertulio en las reuniones con Primo de Rivera, por lo que, quizás, no es tan sorprendente su caso como el de otros autores.

En cualquier caso, las propuestas de estos autores exigían una renovación, tanto en cuanto los presupuestos de los que se parten, el repertorio, en definitiva, diferían notoriamente de los de los otros géneros y autores. Jardiel Poncela, por ejemplo, a través de su teatro ponía en cuestión las convenciones preestablecidas, aquellas sobre las que la mayoría de los autores construían sus obras en estos años, explorando, de este modo, un tipo de realidad disonante a través de lo inverosímil. Sus estrenos durante estos primeros años de la posguerra compaginan éxitos de taquilla, *Carlo Monte en Monte Carlo* (Infanta Isabel, 16/6/39 hasta 30/8/39), el éxito del verano con cien representaciones, *Eloísa está debajo de un almendro* (Comedia, 24/5/40), con 230 funciones o *Es peligroso asomarse al exterior* (Comedia, 15/4/42) con 142 representaciones seguidas, con otras obras de mínimo éxito, como *El amor sólo dura 2.000 metros* (Comedia de la vida de Hollywood) (22/1/41, Comedia) o *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933, 3/11/39), reposición de una obra anterior a la guerra que tuvo sólo siete funciones.

Esta desigual recepción de obras de un mismo repertorio nos da una idea del grado de aceptación que un público tradicional estaba dispuesto a ofrecer a un autor innovador como Jardiel. El repertorio del autor no coincide plenamente con el de un público que rechaza aquellas obras que se alejan de los presupuestos por él establecido, introduciendo en el teatro un elemento de discordia que, a la larga, no le sería perdonado. Torrente Ballester, en la crítica del estreno de una de sus obras, refleja tal desavenencia entre el público y el teatro de Jardiel Poncela. El crítico ferrolano refiere que “el público aplaudió, pero no demasiado, y esto no es justo, pues rió todo lo que quiso; y si por la risa se debe gratitud, lo indicado en estos casos es el aplauso” [“Comedia. Estreno de “¡Madre! (El drama padre)””, Torrente Ballester, 1941: 3]. Bien es cierto que la propia obra es criticada por sus excesos, “desde el primer momento se da cuenta el espectador de que el estilo propagado primero por “La Ametralladora” y luego por “La Codorniz” ha ingresado en el teatro tememos que por mucho tiempo. Y

esto estaría bien si el autor seccionase sus ocurrencias; pero al no hacerlo, consigue un diálogo tan desvencijado que llega a fatigar” [Ibíd.]. De este modo, Torrente Ballester arremete contra uno de los elementos principales de la nueva comicidad, aunque reconoce el valor de este autor, convencido de que “el Sr. Jardiel Poncela posee el talento necesario para escribir en su día –con éxito y con garbo – cierto tipo de comedias que no dejan de ser necesarias si se toman con medida” [Ibíd.]. Así pues, esta renovación que parte del teatro de humor, es reconocida por Torrente Ballester como una vía fructífera para la renovación de nuestro teatro, pero siempre con cierta medida del humor fácil, con cierto orden que considera que falta en la obra jardielesca:

“el autor no ha conseguido su propósito porque la deformación del melodrama que se quiere realizar es tan absoluta que se pierde todo contacto y parecido, y es necesario juzgar la caricatura por su valor en sí. Y es una lástima, porque de las cosas más necesarias en nuestro panorama teatral es la comedia satírica. Ella, y no más o menos enfurecidas críticas, es la única capaz de desalojar ese teatro de que todos por una razón u otra nos quejamos” [Ibíd.].

En cualquier caso, precursores o no del absurdo, convencidos u obligados a asumir una ideología totalitaria fuertemente determinante en toda creación artística, la línea abierta en estos por su teatro de humor se irá cerrando paulatinamente ante una sociedad cambiante que exige un teatro más crítico y menos evasivo. Algunos autores, fueron víctimas de sus propias innovaciones, siendo su teatro rechazado en la década siguiente, como es el caso de Jardiel Poncela, cuyas últimas obras rebosan una inverosimilitud que resulta poco teatral. Mihura, por su parte, dispuesto a no crearse ninguna complicación con la institución, “fue sacrificando poco a poco su capacidad humorística para ir encerrándose en una serie de clichés, en una falsilla, en unos personajes reiterados, en un clima reconocible” [Monleón, 1971: 87]. Su obra *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (María Guerrero, 17/12/43), el gran acontecimiento del sexenio junto con los estrenos jardielescos, a decir de Víctor García Ruiz, escrita junto a Tono, ofrece unos diálogos fabulosamente ingeniosos pero sin una corriente subterránea que sustenta una idea” [García Ruiz, 2002]. Son obras que ofrecen el triunfo de la imaginación, la libertad inventiva y superadora de la realidad, aunque, finalmente este carácter humorístico al estilo pirandelliano se vio transformado en mera evasión por la

adaptación de los elementos creados por estos autores en constante repertorio demandado por el público. Influirán en algunos autores que adaptarán planteamientos similares a los de estos tres nuevos humoristas, como Francisco Ramos de Castro y su obra *¡Y vas que ardes!* (Fontalba, 28/3/41), cuyo esquema y tendencia al exceso recuerdan a Jardiel Poncela, o Carlos Llopis, seudónimo de Carlos Fernández Montero, cuya comedia *Cinco años y un día* nos remite a *Los ladrones somos gente honrada*, por su carácter detectivesco que actúa como elemento desentimentalizador y los numerosos chistes lingüísticos que pueblan la obra.

De este modo, por la acomodación de los autores al público, caso de Tono y Mihura, o por la radicalización en sus postulados, en el caso de Jardiel Poncela, se va dejando un poco de lado esa nueva tendencia que “pudo ser punto de partida de algo verdaderamente renovador. Pero el tiempo histórico no daba para más” [Oliva, 1989, 118]. Serán los propios autores los que hagan devenir su teatro ciertamente deshumanizado hacia postulados evasivos, desligados de la realidad circundante, influyendo de esta manera bastante más en otros autores, como Víctor Ruiz Iriarte y Javier López Rubio, autores de éxito al final de la década con un teatro más poético y evasivo, aunque siempre con el elemento humorístico presente. El propio Torrente Ballester, en referencia a este nuevo tipo de comicidad, considera que, aunque *Tres sombreros de copa* no es la mejor comedia de Mihura, “por debilidad constructiva”, sí es “la que abrió el fuego de una batalla en la que todavía nos hallamos metidos” [Torrente Ballester, 1957, 264]. Pero esa batalla no la dirimirán ni estos autores ni con los mismos presupuestos que en los años cuarenta, sino los jóvenes autores que tratan de dar una visión de la realidad a través de un proceso crítico, intelectual y creativo, con Buero Vallejo y Alfonso Sastre a la cabeza.

Queda, por último, reseñar la que quizá fue la tendencia mayoritaria durante estos años, si no en espectadores, ya que el fenómeno del “torradismo” atrajo a casi todo el público teatral, sí en canonización sistémica. De igual modo que en las décadas anteriores, la alta comedia benaventina y sus herederos mantienen la hegemonía sistémica al ser reconocido como un teatro exitoso y de calidad. Ya hemos referido algunas obras benaventinas de estos años de posguerra, donde el autor había de abonar el débito de una guerra vivida en el bando contrario. No se puede, sin embargo, tener como norma aquellos ejercicios más políticos que teatrales de principios de los años cuarenta. Su producción mantendrá las líneas generales que le hicieron triunfar en los escenarios de preguerra. Casi treinta obras representadas de este autor en el primer

lustro de la década, diez de ellas estrenos, hacen de Benavente, nuevamente, el centro del sistema teatral español una década más.

Ya hemos señalado como Torrente Ballester no ve nada nuevo en el Benavente de estos años, pleno de bellas palabras e ingenio, con escasa acción y mucho parlamento, con soluciones teatrales ingeniosas para un teatro ya caduco. Quizá de las escasas nuevas aportaciones del autor madrileño sea la introducción como tema de la miseria y la dura vida de posguerra en alguna de sus nuevas creaciones, como ocurre en *Abuelo y nieto*, y el hecho de retomar el enfoque metateatral en algunas obras de estos años, tales como ...*Y amargaba* (Zarzuela, 19/11/41), *El demonio del teatro* (Cómico, 28/11/ 42) o *Don Magín, el de las magias* (Zarzuela, 12/1/45).

No obstante, el predominio de este tipo de teatro en nuestra escena no se debe únicamente a las aportaciones de Jacinto Benavente, demasiado escasas para mantener un centro canonizado durante tanto tiempo. El sistema teatral en estos años fue preparando un “terreno abonado para que fructificaran las enseñanzas de aquellos escritores que habían sostenido la visión tradicional de la literatura: no fue tan trascendental Benavente como el benaventismo a que dio lugar” [Barrero Pérez, 1992: 66]. Ciertamente, a Benavente no se le discutirá hasta finales de los años cuarenta, con la aparición de nuevos autores con propuestas renovadoras, del mismo modo que la llegada a los escenarios de Benavente a finales del XIX conllevó el abandono de aquellas propuestas anticuadas de las que se él mismo se distanciaba. Su triunfo es una muestra más de la petrificación de nuestro sistema teatral, y así se lo plantea José Vicente Puente:

“La realidad es que estamos aún esperando la figura teatral de nuestra generación. La escena española actual sigue calentándose con nombres viejos, conocidos y gastados: Benavente, los Quintero, Arniches... Es indudable que nosotros no podemos comulgar con Benavente, ni con su teatro, ni mucho menos con su tortuosa y falaz línea política... Pero... supongamos que anulamos la personalidad teatral de Benavente, que logramos eliminarle, suprimirle, machacarlo si se pudiese. Vamos a figurarnos –y seguimos el más puro camino de la hipérbole – que Benavente desaparece como repertorio y como estrenista del <<teatro español>>. ¿Quién queda? ¿Quién llena su hueco?” [en Oliva, 1989: 79]

Lo que Benavente aportó al repertorio no fue tanto una temática, sino “una óptica de la realidad, un modo de aproximarse a los personajes y de resolver conflictos” [Monleón, 1971: 72], que permanecerá prácticamente inalterable en los nuevos autores. Unos personajes burgueses o de clase media alta, en espacios lujosos o al menos confortables, con la repetición de una serie de temas característicos, casi todos ellos vinculados al amor (adulterio, infidelidad, conflictos generacionales, defensa de ciertos valores sociales y espirituales, soltería, nostalgia del pasado, etc.), desarrollados todos ellos sin excesiva profundización, aunque con excepciones y con una virtud indiscutible, sus diálogos, compuestos con fino humor, gracia e ingenio, al mismo tiempo que el ritmo de la acción, equilibrada y eficaz muestra el “saber hacer dramático de estos autores, dominadores como pocos de los efectos, trucos o sorpresas que exige el tipo de enredo propio de estas obras” [García Lorenzo, 1992: 561]. La segmentación tradicional en tres actos, del mismo modo, suele ser respetada, utilizándose, habitualmente, un mismo decorado, aunque puede variar en cada acto. De esta manera, lo que se hace primar es la acción sobre el escenario, otorgando al humor verbal una gran relevancia. El ingenio será uno de los elementos básicos de este teatro. Lo irreal y lo fantástico tiene cabida en escena junto al elemento temático principal, el amor, siempre que no exista la posibilidad de cualquier desviación peligrosa en la interpretación, como ocurría, tal como señalamos con la arnichesca de *Padre Pitillo*.

De esta herencia benaventina, o como denominó Ruiz Ramón “herederos o la continuidad sin ruptura”, podemos destacar la presencia de obras prototípicas del drama rural benaventino, como *El infierno frío* (Lara, 2/3/43), de Horacio Ruiz de la Fuente, o *Al sol de Castilla* (Cómico, 20/4/43), del novelista Bartolomé Soler; otras de temas característicos del autor madrileño, como *El honor de los hombres* (Lara, 20/2/42), del mismo autor, obra sobre el honor del matrimonio, pero sin la gracia y el ingenio de Benavente o *Como hermanos* (Calderón, 6/3/43), de José Luis Mañes. En cualquier caso, estos autores, como otros tantos que estrenaron algunas obras sin aportación novedosa alguna presentan lo que se convertirá en una constante en estos años: la imitación de la escena y no de la vida.

Quizá el único elemento renovador que trataba de romper con esta monotonía escénica que inundaba nuestros escenarios y que tuvo una continuidad notable, fue el proyecto de los Teatros Nacionales, “verdaderas islas en un mar de desolación” [Cornago Bernal, 2001, 76]. Según plantea Gallén, los objetivos que debían perseguir estas dos compañías, la del María Guerrero, dirigida por Luis Escobar en esta década, y

la del Español, que empezó dirigiendo Felipe Lluch y que, tras su muerte, fue encargado a Cayetano Luca de Tena, eran muy claros: “a) assolir una millor qualitat artística dels espectacles teatrals; b) potenciar la funció del director escènic en el procés de la producció teatral; i c) afavorir la representació d’aquells textos dramàtics el muntatge dels quals no realitzava, per motius diversos, la iniciativa privada” [Gallén, 1985, 41-42]. Bien es cierto que los dos primeros puntos se lograron con creces, en primer lugar, porque se logró llevar a cabo “una práctica escénica atenta a los diversos aspectos artísticos que exigía el montaje de un texto” [Cornago Bernal, 2001, 76]. Una crítica de los primeros espectáculos del Teatro Nacional en el Español²⁵⁵, deja bien claro el papel artístico que este proyecto empezaba a tener durante estos años:

“Nada en este tipo de teatro se abandona a la inspiración momentánea. Cada efecto, cada grito, cada movimiento, está cuidadosamente previsto y encajado en su sitio y en su tiempo. La intensidad de la luz, tiene el tope de una cifra exacta, como las pausas una invisible medida musical. Sólo de este modo se puede dotar al espectáculo de un imprescindible tono de unidad, y sobre éste, de lo puramente personal: el matiz, la expresión, el estilo” [en Aguilera Sastre, 2002: 356]

Todo este trabajo sobre el teatro como espectáculo requería, inevitablemente, la presencia y dirección de una personalidad que recondujera los diferentes aspectos del espectáculo hacia un fin común. Evidentemente, la influencia de estas dos primeras características sobre el repertorio sistémico no ejercieron una influencia inmediata, pero sí que ayudaron a conformar una periferia sustentada por primera vez por un Teatro Nacional, permitiendo que “a mediados de los sesenta, el director de escena ya se había convertido en un personaje fundamental e imprescindible” [Cornago Bernal, 2001, 83]. El propio Adolfo Marsillach reconoce en sus *Memorias* cómo el papel de estos primeros directores de los Nacionales de los años cuarenta jugaron un papel esencial en la conformación de un nuevo repertorio que permitiría renovar la escena a través de nuevos autores, directores y público: “nada de lo que ha sucedido en el teatro de este

²⁵⁵ “Un teatro digno de España. ‘Las bizarrías de Belisa’ y la tonadilla del general Mambrú”, *Tarea*, 25-I-1941: 4

país después habría sido posible si Escobar y Luca de Tena [...] no hubieran cubierto tan decisivamente estas temporadas” [Marsillach, 1998:109]²⁵⁶.

Es éste un logro que terminará por conformarse durante los años cincuenta y sesenta, época en la que profundiza Cornago Bernal, pero, bien es cierto que esta premisa estaba presente en la mente de todos los componentes de ambos Teatros Nacionales. En un texto ya citado, Felipe Lluch exigía la presencia dictatorial de un director que amalgamara los distintos aspectos del teatro bajo una dirección única. Exigía “un solo director con autoridad y responsabilidad total. Y un director que no ha de ser actor, ni autor, ni crítico ni empresario, y ha de tener un poco de todo ello, es decir, un creador de espectáculo” [Lluch Garín, 1935a: 8]. No era cuestión banal para Felipe Lluch este objetivo, sino el punto de partida de un proyecto que había fracasado en todas sus tentativas de fundación: “El Teatro Nacional no podrá existir hasta que no se encuentre a su director” [Lluch Garín, 1935c: 9]. No es necesario recalcar nuevamente la orientación política e ideológica que Lluch Garín otorgará a este teatro tras la Guerra Civil, ya señalada. Nos resulta más relevante e importante la autonomía que el teatro volvería a adquirir, al menos parcialmente, durante estos años de férreo control gubernamental y sistémico, permitiendo un desarrollo durante estos años hacia posturas menos radicalizadas y aperturistas de una escena cada vez cerrada en lo que respecta a su esfera comercial, principalmente a través de la figura del director de escena.

En definitiva, los Teatros Nacionales supusieron una nueva concepción de la obra dramática como “un todo, una unidad cerrada. Es preciso que una persona, ajena a todos los que intervienen en el espectáculo teatral, concierte sus esfuerzos aislados en beneficio de esta unidad que es la obra” [en Gallén, 1985, 42]. El director de escena, en definitiva, debía ser coordinador de los lenguajes verbales y los no verbales, lo que permitió instaurar a través de los Teatros Nacionales un principio autónomo que dirigiera el teatro, es decir, ajeno a los intereses comerciales, dominados por el principio heterónomo que busca más el beneficio económico que el simbólico.

A pesar de que estos teatros se caracterizaban por su novedad, ilusión, búsqueda y hallazgo de un nuevo público a través de la oferta de nuevas formas de

²⁵⁶ Sin embargo, este reconocimiento no fue impedimento para que en los sesenta estos jóvenes directores arremetieran contra aquello que habían conformado los directores de los Nacionales en la década de los cuarenta.

hacer teatro, a partir del segundo lustro de esta década se institucionaliza, sufre cierto aburguesamiento, lo que no debe restar relevancia a los logros que ya hemos señalado. Pero sí que parece que no terminaron de lograr, al menos en esta década, aquel tercer propósito que señalaba Gallén, es decir, la inclusión en la vida teatral española de autores jóvenes que quedaban vetados en los escenarios comerciales. El propio Gallén recoge unas declaraciones de Pérez de la Ossa que trata de justificar la ausencia de ciertos dramaturgos jóvenes, incluso “aquells que havien format part del nucli d'intellectuals del Server de Propaganda durant la guerra”. El que fue codirector del María Guerrero argumentó que “los jóvenes más dotados para el teatro son, quizá, Román Escohotado y Samuel Ros. ¡Solamente que se empeñaron en ir contra el público! Y cuando falla el dramatismo, los parlamentos exquisitos, los pensamientos profundos, sobre no salvar la situación, fatigan al público” [Gallén, 1985, 51]. Algo muy similar se puede argumentar del teatro de Torrente Ballester para justificar su ausencia de los escenarios de los Teatros Nacionales. Bien es cierto, que si autores como los citados permanecieron fuera de los intereses dramáticos de las compañías de los Teatros Nacionales, otros tantos pudieron ver representadas sus obras gracias a éstos (Ruiz Iriarte, López Rubio y, quizás, el más relevante, Buero Vallejo). Sin embargo, esta justificación no se corresponde con lo que los Teatros Nacionales supusieron finalmente para la renovación de nuestra escena, ya que como indica Cornago Bernal, los grandes capítulos de la escena contemporánea “no vinieron ligados a la aparición de un autor dramático, como a un verdadero trabajo dramático” [Cornago Bernal, 2001, 91]. Siguiendo esta lógica, igual que Jouvett hizo con las obras Giradoux, un trabajo dramático para un montaje escénico apropiado hubiera podido limar las deficiencias de las obras de Torrente Ballester para hacerles no sólo representables, sino renovadoras para nuestra escena, abriendo un camino que otros hubieran podido retomar y mejorar.

En este punto es bueno acudir a las ideas que Bourdieu explica sobre el funcionamiento del campo literario²⁵⁷. Uno de los elementos que no hicieron factible el estreno de ciertas obras de jóvenes autores, como Torrente Ballester, fue que nuestro autor no gozaba, siguiendo las ideas del sociólogo francés, ni de capital simbólico ni de la afinidad social con el público. En palabras del sociólogo francés, al haber pocos

²⁵⁷ Aunque las ideas de Bourdieu hacen referencia a un momento determinado del campo literario francés del siglo XIX, se pueden extrapolar, no sólo al funcionamiento del campo literario de todo sistema literario, sino, especialmente, al de esta época y al papel que desarrollaron o pudieron desarrollar los Teatros Nacionales en esta época.

teatros capaces de arriesgarse económicamente en el montaje y estreno de un autor novel teatralmente, los jóvenes autores “tienen que enfrentarse, para llegar a ser representados, a una competencia terrible, en la que la baza más importante consiste en el capital social de relaciones en el medio teatral; tiene después que enfrentarse a la competencia por el público, en la que intervienen, además de los truquillos del oficio, y también ligado a la familiaridad con el mundo del teatro, la proximidad a los valores del público” [Bourdieu, 1995, 179]. Ni una ni otra propuesta para la más fácil llegada a los escenarios cumplía Torrente Ballester, por lo que sus obras no fueron llevadas a las tablas.

Siguiendo las ideas de Bourdieu y sin perder la ligazón con el desarrollo de los Teatros Nacionales en los años cuarenta, debemos señalar que la autonomización de cada campo, una de las funciones principales de los Teatros Nacionales²⁵⁸, va acompañada del descubrimiento progresivo de la forma más propiamente conveniente para cada arte o para cada género, proveniente esta adecuación de las luchas que se desarrollan en cada uno de los diferentes campos. El problema surge cuando, como en los años cuarenta, esta lucha de la periferia del sistema contra el centro canonizado es silenciada por otros productos extranjeros, que terminarán por modificar el habitus del espectador, pero no en la línea marcada por los periféricos, sino por elementos ajenos al propio sistema literario español de estos años, como es el teatro francés, el inglés y el norteamericano. Si acudimos a la cartelera del María Guerrero, orientado más hacia la función de “laboratorio”, dejando la de “museo” al Teatro Español, la alternancia de obras clásicas nacionales con otras modernas extranjeras es la nota predominante durante casi toda la década. Si exceptuamos las dos primeras temporadas, donde, como ya señalamos el predominio de lo político y lo ideológico inundaba todo el teatro²⁵⁹, los

²⁵⁸ En la terminología bourdieuriana, los Teatros Nacionales no son sino <<empresas de ciclo de producción largo>>, es decir, poseedoras de una lógica antieconómica en la que prima la acumulación del capital simbólico, con la consiguiente aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales y, sobre todo, en el acatamiento de las leyes específicas del comercio del arte. Esto implica que, a pesar de manejar unos criterios no económicos, parten de una concepción muy clara, determinada por su toma de posición dentro del campo, del mercado del arte.

²⁵⁹ Basten estos ejemplos para corroborar tal afirmación: Temporada 40-41: *La verdad sospechosa* (8/11/40). *Llegada la noche* (7/12/40) de Hans Roth. *L'Annonce faite a Marie* (7/6/41), de Paul Claudel, *Las ranas* (14/11/40) de José de la Cueva. *La vida es sueño* (28/11/40); *Belén* (20/12/40), Genaro Xavier Vallejo. Por último, *El testamento de la mariposa* (27/2/41) de Pemán por el Teatro de Cámara. Temporada 41-42: Primer gran éxito, *Dulcinea* (2/12/41), de Gaston Baty. *Al natural* y *Abuelo y nieto*

grandes éxitos de este Teatro Nacional nacen dramáticamente fuera de nuestras fronteras. *La herida del tiempo*, de J. B. Priestley (17/11/42), *Los endemoniados* (11/2/44), adaptación de la novela de Dostoyevski, *Nuestra ciudad* (29/12/44), de Thornton Wilder, *Un espíritu burlón* (25/10/46) de Noel Coward o *Crimen y Castigo* (4/3/49), nueva adaptación del novelista ruso, de la que Torrente Ballester destacó la puesta en escena y consideró el montaje como el más ambicioso de la temporada madrileña, son los grandes éxitos de esta década por el teatro dirigido por Luis Escobar. Escasos fueron los grandes éxitos nacionales, aunque sí los hubo. *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (17/12/43), de Mihura y Tono, *Tren de madrugada* (24/4/46), de Claudio de la Torre o *Plaza de Oriente* (24/1/47), de Joaquín Calvo Sotelo, con más de 200 representaciones en cuatro meses y medio. Según Torrente Ballester, desde Escorial, su éxito no se debía al teatro ni a la literatura, sino a <<otras razones>>, es decir, a su orientación monárquica, son las novedades más representativas del teatro español en el María Guerrero.

Habría que añadir otros dos grandes éxitos, que no hemos incluido en las referencias anteriores por ser readaptaciones de clásicos. Por un lado, *El sombrero de tres picos* de Alarcón (21/2/45), en adaptación de Juan Ignacio Luca de Tena y, sobre todo, el *Tenorio* de Dalí, cuyo montaje demostró que hay un espacio realmente creativo para la dirección de escena y supuso uno de los hitos claves, junto con el estreno de *Historia de una escalera* en el Español (14/10/49), para la renovación del teatro español. Igualmente es reseñable la presencia en dos temporadas diferentes de compañías francesas. La primera de ella perteneciente a Jean Vernier que presentó *Amphitryon 38* (21/10/42) y *Electre* (25/10/42), ambas de Giradoux, mientras que la segunda compañía francesa en presentar en el María Guerrero como Teatro Nacional fue la de Louis Jouvet, que montó *L'école de femmes* (24/4/50) de Molière, de gran éxito por su montaje, y *Knock ou le triomphe de la médecine* (26/4/50) de Jules Romains.

Estos diferentes repertorios sistémicos que llegan a través de los Teatros Nacionales a nuestros escenarios, especialmente el francés, atienden en mayor medida a elementos más espectaculares que dramáticos o literarios. Ya hemos referido la

(18/11/41) de Benavente. De éste también, *El hijo Polichinela* (22/3/42). Dos Marquinas, *El estudiante endiablado* (12/2/42), y *Teresa de Jesús* (8/4/42). De clásicos se representó *Sacristanes burlados* de Quiñones de Benavente, *La guardia cuidadosa* (8/3/42) y *Don Duardos* (21/5/42). La temporada se cierra con *El retablo milagroso* (30/5/42), de Javier Burgos.

influencia del teatro renovador francés en los años de formación teatral de Torrente Ballester, pero la importación llevada a cabo por el ferrolano y aquella que realiza el María Guerrero, así como algún pequeño teatro de cámara a finales de la década²⁶⁰ son bastante diferentes. Y es que el de Serantes asimila el nuevo teatro francés para, una vez interiorizado, presentarlo en forma de nuevos planteamientos dramáticos, no meramente escenográficos, sino readaptados a través de sus textos. No le importan tanto las posibilidades escénicas de este repertorio sistémico diferente, sino las posibilidades dramáticas, que trata de hacerlas suyas para abrir nuevos caminos en la dramaturgia española, lógicamente diferentes a aquellos que los Teatros Nacionales propugnarán.

No se puede negar, por tanto, la relevancia e importancia que estas dos compañías tuvieron para la escena española, especialmente por aportar una concepción nueva del teatro, donde el director de escena desempeñaría un papel fundamental, pero podemos pensar que no dieron por igual impulso a nuevos autores, aunque algunos puede que se lo merecieran. Si el espíritu de estos teatros debía ser, como señaló Nicolás González Ruiz, por una parte, la “reivindicación de lo clásico nacional y extranjero y, por la otra, la representación de novedades nacionales y extranjeras que supongan una aportación actual al terreno del arte escénico” [en Gallén, 1985, 42], este último aspecto se descuidó un poco más en los primeros lustros de la posguerra, cerrando de este modo la puerta de los escenarios, entre otros, a Torrente Ballester. Sólo el TEU, quizás con más posibilidad de arriesgarse a la hora de elegir los textos a montar, se decidió a dar cabida en los escenarios a alguna obra de Torrente Ballester²⁶¹. Aún así, los dos Teatros Nacionales se conformaron como “una baza fundamental en esta desinfección de la vieja escena española” [Monleón 1971: 47].

En definitiva, desde los diferentes planteamientos temáticos o genéricos que hemos venido viendo en lo que respecta al repertorio sistémico del teatro canonizado en los años cuarenta, parece que una conclusión general puede englobar las diferentes propuestas analizadas: los años del franquismo fueron “un auténtico carnaval, donde las máscaras evitaban numerosos problemas con un poder que hizo de la retroactividad una de sus armas perversas” [Ríos Carratalá, 2006b]. Con las escasas excepciones del teatro político-ideológico fomentado por Lluçh y los hombres de teatro de la Falange, de la

²⁶⁰ De Anouilh se pudieron ver *Antígona*, *Leocadia* y *Ardèle o la margarita*, mientras que de Jean Cocteau se representó *El águila de dos cabezas*.

²⁶¹ Quedaría por determinar la ya citada representación de *Lope de Aguirre* por otro grupo universitario valenciano, este menos relevante que el TEU, pero desconocemos la fecha y el lugar de la representación.

nueva comicidad jardiesca o el trabajo de los Teatros Nacionales, el teatro de estos años promueve un continuo enmascaramiento de la realidad, ya sea a través de la evasión poética, cómica o del folklorismo más arcaico y sobrepasado. El teatro, por tanto, deja de lado su función artística, ya que la primacía en el proceso creativo recae en la creación de productos ajenos a la realidad circundante, condicionando la elección de géneros, temas o personajes demasiado complejos o ‘peligrosos’ por sus tomas de posición.

Esta progresiva petrificación del sistema literario, con un público nuevo que se hace desaparecer, una fuerte coerción en la creación y consumo de los productos literarios y una casi plena homogeneización del repertorio pasivo, implica, necesariamente una progresiva claudicación de los diferentes autores ante un sistema totalmente limitado. Ejemplos de tal claudicación los hemos señalado en autores como Mihura o Jardiel Poncela; queda, sin embargo, una respuesta a esta petrificación sistémica, que es la que adopta el propio Torrente Ballester entre otros autores: la continuación de una línea dramática al margen del centro canonizado.

Y es que, frente a este desolador panorama teatral, Torrente Ballester desde su tribuna crítica en *Escorial* y el diario *Arriba* teoriza sobre lo que es el teatro, las deficiencias de un repertorio anclado en presupuestos caducos y poco productivos teatralmente en un nuevo tiempo²⁶². Quizá el texto más característico para comprender las devenir de la teoría periférica torrentina sean sus ‘Cincuenta años de teatro y algunas cosas más’, una suerte de ensayo historiográfico-crítico-teórico que arroja meridiana luz sobre las desavenencias del de Serantes respecto al teatro de su tiempo. La petrificación del sistema teatral español que hemos venido describiendo en este apartado se debe a la canonización de aquellos elementos y autores que mantienen una posición conservadora respecto a la renovación artística, tanto en cuanto se rigen por la lógica económica que impone la burguesía, única clase social a la que es permitido imponer su criterio por ser conservador, caduco o reaccionario; en definitiva, por ser una clase inocua ideológicamente al nuevo Estado. Sin poder pronunciar semejantes palabras Torrente Ballester en un texto de 1941, por el férreo control estatal de todo ámbito social, no se aleja de este planteamiento al remontarse al teatro del Siglo de Oro para establecer la

²⁶² “Esas comedias que se han visto suscitaron, además de opiniones, alguna que otra reflexión teórica” [Torrente Ballester, 1941a: 229].

progresiva descomposición del espíritu nacional del que su teatro contemporáneo no es más que una muestra fehaciente.

Este artículo, como se puede intuir desde el principio, tiene un marcado acento ideológico y político, que reside en la ya citada desaparición del espíritu patrio reflejado en el teatro, su consiguiente crítica y una definitiva esperanza en la posible reforma del teatro español, ya que “faltaría a mis convicciones de católico, de falangista y de hombre si lo creyera irremediable” [Torrente Ballester, 1941a: 245]. El razonamiento de Torrente Ballester se remonta al teatro clásico español, que él denomina “teatro nacional”, tanto en cuanto “el pueblo decidió elegir, y eligió, como suprema diversión común, un espectáculo en que se manifestaba la coincidencia de ideales entre la Patria como sujeto histórico y sus hombres” [Torrente Ballester, 1941e: 205]²⁶³, entendiendo que el término pueblo “designa, en este caso a todos los españoles” [Ibíd.]. Esta es la característica de nuestro teatro más glorioso, a partir del cual la decadencia del mismo vendrá determinada por el paulatino alejamiento de este logro:

“Dicen los quejumbrosos que ese buen teatro popular de grata memoria – el clásico español, el inglés elisabethiano, y, si nos remontamos al tiempo de la Nana, el teatro helénico – ya no es posible, sino sólo un teatro dirigido a un mínimo sector social. Es decir, un teatro de clase: alta comedia para la oronda burguesía, o torpe melodrama para la plebe”
[Torrente Ballester, 1941a: 244-245].

Las propuestas torrentinas en este y otros artículos no se orientan tanto hacia la canonización de nuevos elementos en el repertorio sistémico como a señalar aquellos que perpetúan la situación de nuestro teatro como una actividad ajena a los intereses de la patria. Y es que lo primero que hay que convenir es el esfuerzo común para reorientar el teatro español hacia lo que fue en su esencia y su apogeo, por lo que la dogmatización a través de normas artísticas sobre cómo hacer teatro no es tan importante como recuperar el espíritu de lo que el teatro significó siglos atrás: “Sabemos mucho más lo que no queremos que lo que queremos. Cada uno de nuestros <<no>> tiene detrás de sí un puñado de razones teóricas y una segura razón vital; pero

²⁶³ Como hemos hecho en pasajes anteriores, indicaremos en las siguientes citas únicamente la página del documento citado. La inclusión de algún texto ajeno a éste, será convenientemente señalada.

nuestro <<sí>> está balbuciente” [Torrente Ballester, 1941a: 236]. Es un trabajo común el que queda pendiente, tanto en cuanto “un nuevo teatro nacional excede las posibilidades individuales” [228], que debe empezar por conocer los errores, más espirituales que formales, del teatro contemporáneo, que no son sino reflejo de una progresiva decantación del teatro hacia la ruptura de la unidad nacional²⁶⁴. Como refrenda en otro ensayo teórico, “cuando cunde el desacuerdo, quédese el poeta con sus dramas incomprensibles y el público con sus dramas sentimentales” [Torrente Ballester, 1941a: 244].

Así pues, el crítico comienza a analizar, tras definir lo que entiende por “teatro nacional”, este proceso histórico de decadencia espiritual del teatro. De este modo, el siglo XVIII, en uno de los más aclamados autores del siglo, Ramón de la Cruz, ofrece claros ejemplos donde “lo popular, no es ya lo popular nacional (Cervantes a Quiñones de Benavente), sino lo madrileño de carácter exclusivista” [207]. La relación entre lo característico de unas clases y otras se resolverá a partir de este momento en una antinomia teatral, no en una coincidencia, como anteriormente sucedía, ya que “cuando la burguesía aristocracia y pueblo quieren ponerse – lentamente – de acuerdo en materia de diversiones, se van todos a los toros u organizan una guerrilla” [Ibíd.]. El siglo XIX, siguiendo la argumentación del autor, no supuso cambio alguno en este proceso de privatización de la actividad teatral: “el pueblo seguía ausente, en sus diversiones ignoradas; la burguesía iba al teatro” [208]. Concluyendo esta breve disertación histórica, Torrente Ballester contrapone a diferentes autores de este siglo, caracterizando a Zorilla como “verdadero epígono de nuestra tradición nacional” [209], y a Galdós como el “verdadero dramaturgo de su tiempo” [209], frente al exitoso y Nóbel Echegaray, quien marca la etapa postrera de lo que el ferrolano denomina “mal teatro” [Ibíd.].

Tal como hemos venido refiriendo a lo largo de esta tesis, el sistema teatral español canonizado se mantiene incólume durante todo el proceso analizado, es decir, desde principios de siglo hasta la década de los cuarenta. Por tanto, el análisis que Torrente Ballester realiza de esta degradación del “teatro nacional” llegado el siglo XX es perfectamente aplicable al momento histórico en el que escribe. No obstante, en la

²⁶⁴ En un momento determinado, llega a considerar el teatro español del XIX como un fiel reflejo de aquella situación histórica que sitúa a la “Patria, a cada mal paso, en trance de una verdadera balkanización” [208].

línea que posteriormente desarrollará Laín Entralgo en su ensayo sobre la Generación de 98, el crítico salvaguarda la toma de posición de estos autores, con los que no duda en identificarse, marcando leves distancias: “La generación del 98 surgió a la vida de la cultura fuertemente atada a un fracaso de España, a una desesperanza. Nosotros venimos con el alma puesta en un futuro mejor, y esto, si nos había de separar nos une” [210]. Esta coincidencia ideológica, tan manida por el grupo escorialista y originada en la “meditación sobre España, sobre el hombre español, sobre su estado, su pensamiento y su futuro” [212], debía ser para Torrente Ballester el principio irradiador de un repertorio nuevo que recuperase ese “teatro nacional” perdido. “Pudo y debió nacer entonces un teatro sombrío, efectivamente; negro en sus tintas y acre en sus conclusiones, como eran acres aquellos días y aquellos pensamientos” [Ibíd.], pero no pudo ser porque aquella “dispersión espiritual de los hombres y las clases de España llegó a su culminación, y el separatismo fue entonces algo más que un episodio político” [Ibíd.].

A partir de aquí se entreteje el cuerpo de la crítica donde Torrente Ballester analiza el teatro contemporáneo español desde la perspectiva que venía anunciando desde el principio del texto. Y lo hace bastante más pormenorizadamente que el de los siglos anteriores, tanto por hacer honor al título del ensayo, como por reclamar la atención sobre lo pernicioso de un teatro aparentemente inocuo que hay que reformar en busca de se “teatro nacional”. Este análisis teatral, que como señala el propio autor en el título, se mantiene hasta sus días, se articula en torno a un triángulo de formas teatrales, resurgiendo nuevamente esa estructura geométrica que es tan cara al escritor ferrolano, y que se compone de unos vértices ya referidos anteriormente cuando nos adentramos en el repertorio teatral pasivo de estos años: la alta comedia, el sainete y el astracán. Existen otras dos formas teatrales de éxito analizadas por el autor pero con una menor relevancia. El melodrama, por un lado, surge de la alianza entre la alta comedia y el astracán, conformándose, de este modo, como “el estertor de un arte descompuesto, diversión de una sociedad desmoralizada y en crisis” [226]. Ya sea en su forma satírica o sentimental, no deja de ser “una forma industrial que paga poca contribución”, lo que de por sí no es un defecto, tanto en cuanto ha sido una constante en muchas creaciones teatrales durante siglos; la condena del género resulta de ser una industria ilícita, ya que “especula con un defecto social, lo explota, hace de él fuente saneada de ingresos” [Ibíd.].

Por otro lado, quedaría el teatro poético-histórico, que “nunca ha dejado de ser una forma subalterna y secundaria en la dramaturgia actual” [221]. Su fracaso, por tanto, no es sólo artístico, bautizándose obligatoriamente con la forma versificada por llamarse poético, aún cuando “el verso es una forma noble de expresión, nada apta para hablar de ciertas bobadas” [222], sino de público, ya que “del mismo modo que el hidalgo típico se empeña en vivir sobre los valores de un sistema social fenecido, así el teatro poético –el teatro histórico-poético – supone vigentes algunas cosas muertas sobre las que intenta asentarse” [221]. Incluso, Torrente Ballester llega a identificar este tipo de teatro con la zarzuela, tanto en cuanto es “el pretexto para que un fraile místico, o un caballero valiente y generoso o cualquiera otra figura estereotipada ejecuten cantables, sólo que sin música” [223]²⁶⁵.

Cabe destacar, sin embargo, una característica principal de este teatro al centrarnos nuevamente en ese triángulo conformado por el teatro español contemporáneo, que enlaza con esa paulatina y constante degradación del teatro español respecto a su cima áurea: el teatro se ha aburguesado hasta tal punto que “Dios ha desaparecido del horizonte, y la Patria también, y lo que en el hombre hay de eterno e inalterable” [213]. En sus diferentes formas, alta comedia, sainete y astracán, el teatro español se encierra en la vacuidad de las relaciones sociales, concretamente las burguesas, desestimando la función unificadora espiritualmente que tiene el teatro, ya que “mientras el mundo se estremecía en sus cimientos, aquí seguíamos creyendo –en parte seguimos todavía – que lo fundamental era si la gente murmuraba o no; si el marido era o no engañado” [225]. De este modo, la felicidad consiste en vivir tranquilo, mientras que la infelicidad procede de la maldad de los demás. De este modo, se condiciona toda temática elegida:

“la maldad del adulterio, cuando el adulterio se tiene por malo, esstriba siempre en razones sociales, como la estabilidad familiar, el respeto de los cónyuges entre sí o el qué dirán [...] los vínculos entre hombre y mujer n, pues pasajeros, y si conviene hacerlos permanentes es por razones sociales [...] Si existe el heroísmo es de modo mínimo y privado [...] Cualquier

²⁶⁵ Sobre el teatro histórico realiza otra disertación, pero al ser más programática que restrictiva, nos referiremos a ella más adelante, tanto en cuanto una de sus obras de estos años, *Lope de Aguirre*, está plenamente inserta dentro de este género, aunque muy distante de lo que por estos años suponía éste en España.

existencia femenina se redime por la maternidad, un cuando su comportamiento sea contra todas las convenciones. El vicio, aún el más repelente, debe mirarse con benignidad, pues es una desdicha superior a las fuerzas del que lo practica; pero el anatema ha de caer sobre quienes explotan al desdichado” [213-214]

Esta crítica, como se puede comprobar en el párrafo citado, no responde a argumentos propiamente teatrales, sino a la concepción moral burguesa que ha hecho del teatro un coto privado para su uso y disfrute. En palabras de Torrente Ballester, “aquí bien y mal no son nociones absolutas metafísicamente, inmovibles; ni menos dependen de una concepción religiosa aunque la religión se cite con frecuencia, y el nombre de Dios ande traído y llevado; son conceptos relativos, sujetos a revisión constante” [214]. Aquí radica la crítica esencial del de Serantes: la inconsistencia de un teatro que debe reorientarse hacia aquellos valores absolutos que identifiquen la totalidad del pueblo con los intereses de la patria, ya que “es en estas zonas elevadas de lo eterno del hombre –lo religioso, lo nacional, lo humano invariable – donde el teatro ha de producirse para que sea otra vez el fenómeno popular y, a la vez, de delicadas calidades estéticas que tanto se echan de menos” [Torrente Ballester, 1941a: 245]. Durante el siglo XX, para el autor, se acrecentó aquella impenetrabilidad de los estamentos que se vio plenamente reflejada en el teatro: “los autores no los cultivan [los géneros] indistintamente, sino que se especializan en un género, que vale tanto como especializarse en un público. Los mismos locales de representación llegan a esta parcelación” [214]²⁶⁶. De este modo, “no existe una idea o un tipo de hombre que interese a todos por igual” [215], por lo que la única unidad alcanzable es “el triunfo absoluto de la ordinariez” [Ibíd.].

Éste será uno de los aspectos que sigan preocupando al crítico en sus ensayos posteriores, por lo que no resulta nada sorprendente encontrar reflexiones sobre la presencia de lo colectivo y lo individual en el teatro, muy en consonancia con los postulados defendidos por Lluch Garín y Tomás Borrás y por el propio autor en sus

²⁶⁶ En otro de sus ensayos podemos leer una argumentación similar: “El fraccionamiento social en clases que son como departamentos estancos e incommunicables, produce un teatro igualmente incommunicable, y al pueblo o populacho se le da un ardite por el teatro burgués. Es porque el teatro de clase insisten lo diferencial y no en lo genérico. Pero nosotros creemos en la unidad del hombre” [Torrente Ballester, 1941a: 245].

ensayos anteriores. De hecho, uno de los puntos de partida en su primer ensayo fue la necesidad de crear un nuevo teatro tanto para el nuevo hombre como para el nuevo tiempo que, según el proyecto falangista, había de venir. Según Torrente Ballester “los términos del drama se plantean entre lo nacional o lo social, de una parte, y lo individual de la otra [...] cogido entre sus fuegos, ese <<tú>>, penúltimo descubrimiento de la cultura, queda perplejo” [Torrente Ballester, 1941b, 252]. El análisis de lo colectivo y lo biográfico o individual en el drama es, según nuestro autor, parte ineludible dentro de una renovada teoría teatral. Ambas concepciones u orientaciones del drama se deben crear de manera particular, con la intención siempre de enajenar a ese <<tú>>, que, como ya vimos anteriormente, desarrollará más a fondo en el ensayo de 1942 “¿Qué pasa en el público?”, para lograr en él esa felicidad transitoria.

Para el autor “nuestro tiempo pierde el gusto por las aventuras individuales cuando a su lado una colectividad padece o se alegra, teme o siente esperanza” [Torrente Ballester, 1941b, 248]. Pero no niega la individualidad e inalienabilidad del destino de cada hombre. Eso sí, éste depende de la impronta del nuevo siglo, y ésta no es otra que la ligazón entre nuestro destino y el destino colectivo. En sus propias palabras “no hay posible destino individual que no vaya encajado en otro comunal que lo determina y condiciona” [Torrente Ballester, 1941b, 251]. Por este motivo “si el arte debe ser reflejo de su tiempo, importa que en el nuestro demos cabida a estas multitudes, en cuya masa nuestras vidas naufragan hasta perderse. O hasta salvarse” [Torrente Ballester, 1941b, 252]. Esta idea de la necesaria presencia de lo colectivo se atisba ya en su primer ensayo, pero de manera bastante más difuminada. Se puede decir que lo colectivo tiene cabida en *Razón y ser de la dramática futura*, pero con una función diferente. El Coro, en este primer ensayo, tiene una presencia funcional más que dramática, no conforma un personaje con esencia, sino que es medio para presentar el conflicto. La presencia de lo colectivo, atendiendo a lo que Torrente Ballester nos propone en *De la colectividad en el arte dramático*, debe ser presencia esencial por representar la realidad del hombre de su tiempo.

Pero frente a esta colectividad, que “de las artes sólo a dos cumple recoger esta nueva emoción, precisamente a aquellas de mayor amplitud social: el teatro género antiguo y perdurable; el cine novísimo instrumento” [Torrente Ballester, 1941b, 252], el hombre vive el conflicto con su individualidad. Es, sin embargo, necesario saber, y así se lo plantea Torrente Ballester en su ensayo *Biografía y carácter en el drama*, si lo biográfico “ha de conservar los trazos impuestos por el arte precedente, o si, por el

contrario, exige matices nuevos y nuevas formulaciones” [Torrente Ballester, 1941c, 254], ya que lo biográfico o lo individual ha venido siendo definido como el carácter a partir del Renacimiento. En su primer ensayo, Torrente Ballester defendía la necesidad de que los personajes vinieran definidos no por lo individual de cada uno sino por lo personal. De este modo, la identificación del espectador puede ser más afín si se atiende a lo personal más que a lo accidental o individual.

El abandono de la noción de carácter viene determinada por ser una “una acumulación de datos externos, y el carácter se convierte en unidad superficial, en máscara”²⁶⁷ [Torrente Ballester, 1941c, 256]. Debemos evitar plantear el personaje desde la concepción tradicional de carácter ya que “es algo tan fluyente y sometido a revisión inconsciente o consciente, a la decisión o abandono de la libertad, que de ninguna manera puede tomarlo como definidor y estable.” [Torrente Ballester, 1941c, 258]. Según el autor, después de Pirandello “no se puede seguir concibiendo seriamente un personaje dramático como <<carácter>>” [Torrente Ballester, 1941a, 235]. Y es que, por esta vía del carácter sólo se le presentan al dramaturgo contemporáneo dos caminos: “el eterno retorno o el cultivo de las formas degeneradas” [Ibíd.], resultando que nuestro teatro a optado por la segunda opción. La pregunta se plantea ahora en otra dirección, que no es sino saber cuál es el sucesor estético del carácter. Y no puede ser la definición de lo humano sino lo colectivo, ya que esta dimensión es la que ha añadido nuestro tiempo a la comprensión del hombre. La colectividad determinará aquello esencial en el hombre, sobre todo entendiendo lo humano “desde la concepción estrictamente católica del hombre” [Torrente Ballester, 1941a, 237]²⁶⁸. Este es el requerimiento inicial que ya señalamos en su ensayo “Cincuenta años de teatro y algunas cosas más”: el ser español viene definido por la consonancia de los intereses individuales, independientemente de a qué clase social se pertenezca, con los intereses de la Patria. La ruptura de esta concordancia, siguiendo la argumentación del propio crítico, ha devenido en la creación de caracteres en vez de personajes auténticos.

²⁶⁷ Es muy significativo como en su primera novela, *Javier Mariño*, Torrente Ballester plantea el conflicto a partir de la máscara que el protagonista exhibe ante su compañera Magdalena. Esta noción de vida inauténtica, de falsedad esencial, es bastante recurrente en la obra de nuestro autor, especialmente reseñable la idea de <<teatro dentro del teatro>> presente en *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*.

²⁶⁸ En otro ensayo, Torrente Ballester confirma este planteamiento al afirmar que “nosotros aspiramos a un arte humano, pero total y jerarquizado, con toda cosa en su sitio con el orden que Dios le dio” [Torrente Ballester, 1941a: 229].

Este nuevo concepto de hombre, “aún no formulado pero sí efectivo y vigente en nuestra sociedad y en nuestra historia” [Torrente Ballester, 1941a, 237], es el resorte necesario para reformar el teatro nacional, tanto en cuanto “para que haya nuevos argumentos es necesario, previamente, que sobre las tablas aparezca hombre nuevo que los haga posibles. Y entonces no sólo los argumentos, sino la estructura y la mecánica teatrales sufrirán una total transformación” [Torrente Ballester, 1941a, 236]. De este modo, reincide Torrente Ballester en la idea de remozar la concepción del teatro para poder referirlo a “algo común a todos y estrechamente relacionado con la vida de la Patria” [205] que no es posible sin la presencia en el escenario de un hombre nuevo que represente tal identificación con los valores más absolutos para todos los espectadores.

Se puede pensar, siguiendo este razonamiento, que lo colectivo, lo universal perenne impide la presencia de lo individual. Nada más lejos de la realidad. Tanto en sus críticas como en sus reflexiones teóricas Torrente Ballester da cabida y presencia en el teatro a lo individual. Pero hay que tener en cuenta que para presentar la individualidad debe hacerse desde la perspectiva de vidas consumidas, no concurrentes, según apunta Torrente Ballester. Y es que lo constante de una biografía es “el proyecto de la vida misma, que siempre es uno” [Torrente Ballester, 1941c, 262]. Si ir viviendo supone, tal como plantea Ortega y Gasset, ir consumiendo las posibilidades que ante uno se presentan, lo único que queda perenne en la persona es el proyecto que guía su elección. Este es el punto de partida para la recreación de una biografía dramáticamente. Y será esta elección de acuerdo con su proyecto elegido la que sea problemática e interese literariamente. “Todo podrán quitar al hombre, menos su sombra y su problema. Los hay afortunados que creen encontrar la solución. Los hay, monumentos de infortunio, que no la hallarán jamás. Comedia y tragedia se los reparten” [Torrente Ballester, 1941c, 263]. Esa sombra y ese problema es la esencia del hombre, aquella que permitirá reconocerle en toda actuación suya y que el teatro debe reflejar²⁶⁹.

Queda perfilado así en qué modo y por qué motivo lo colectivo y lo individual deben presentarse en el teatro, en virtud del nuevo hombre que lo ve. Es ésta, quizás, una de las modificaciones más relevantes con respecto a su anterior ensayo: la presencia del público como elemento definidor de lo que el teatro debe convertirse. La presencia

²⁶⁹ Vuelve a separarse, por tanto, de la noción de carácter “como único y primordial elemento definidor [y] a la vez como fuente de conducta” [Torrente Ballester, 1941c: 261]. Para él, en medio del incesante fluir de la vida, “creo que hay elementos constantes en cada hombre a los que podemos asirnos” [Ibíd.].

de lo colectivo y lo privado debe estar definida en función de posibilidad de enajenación e identificación del público con lo que se representa en la obra. Ahora bien, y tal como plantea en otros ensayos, la realidad teatral española dista mucho de estos postulados defendidos, por lo que, de igual modo que el texto dramático debe ser renovado, el público, tal como defendía en *Razón y ser de la dramática futura*, debe ser educado. En sus reflexiones “En torno al problema teatral” considera que para que se pueda representar el buen teatro “es necesario que responda a una apetencia pública, pero también que esta apetencia sea alta en su valor” [Torrente Ballester, 1941a: 244].

Estos planteamientos teóricos acerca de la configuración dramática del nuevo teatro son aplicables como críticas tanto a las deficiencias de la alta comedia como a los otros dos extremos del triángulo teatral que definió Torrente Ballester para describir el teatro español contemporáneo, especialmente la que se refiere a la ausencia de lo verdaderamente público o colectivo en este teatro. El sainete, a pesar de su tono menor, se convierte en uno de los géneros de más éxito, de lo más populares en la concepción burguesa del término. Para el autor esto no tiene nada de verdad, ya que no cree “que resida en ellos lo elementalmente español, sino simplemente lo convencional español” [224]. En realidad, para el autor esto es consecuencia directa del desarrollo de la alta comedia, ya que “para que el teatro ligero pueda subsistir, necesita estar sostenido por formas dramáticas de alta calidad, a cuya sombra medre” [Ibíd.]. Tal como afirmaba en su primer ensayo teórico, la risa queda relegada por la nueva tragedia, por lo que la ausencia de un buen drama que lo cobijase, elimina cualquier justificación de “este breve descanso de la risa” [Ibíd.].

El astracán para Torrente Ballester es, en último término, un género propiamente satírico, una inversión de todo lo que caracteriza a la alta comedia [Torrente Ballester, 1941e: 225]. Ya hemos señalado anteriormente cómo Torrente Ballester otorgaba a la sátira un papel fundamental en el panorama teatral español de estos años²⁷⁰, pero siempre “debe elegirse una posición firme y, desde luego, distinta de aquella que se satiriza” [214]. De este modo, la sátira desde la propia comedia burguesa carece de sentido, siendo más una pirueta intelectual o un salto en el vacío que una actitud crítica. El astracán, desde un posicionamiento teórico de géneros, puede tener ese valor crítico, ya que “lleva a la distensión mayor los procedimientos de la alta comedia: Las mismas cosas pero descoyuntadas, retorcidas, violentas” [225]. Es una

²⁷⁰ “Comedia: Estreno de “¡Madre! (El drama padre)”, Torrente Ballester, 1941: 3.

forma teatral que, incluso, se fragua en tono a un antihéroe, el fresco, que es “el pícaro del capitalismo” [226]. Desde estas consideraciones resulta cuando menos chocante el juicio final vertido por Torrente Ballester, al tildar el astracán, muy en consonancia con el lenguaje tan politizado de este año 1941, “en el fondo y sin excepciones, teatro rojo” [Ibíd.]. Este juicio parte del error de hacer tabla rasa de todos los valores, de arrastrar “lo poco estimable que existe aún en la sociedad” [Ibíd.]. El juicio del crítico es inapelable siguiendo el razonamiento que plantea desde el principio del ensayo: “Estamos de acuerdo con que la vida no es eso que muestra la comedia burguesa, pero el astracán no nos presenta otra” [Ibíd.]. De este modo, Torrente Ballester reincide en la necesidad de reorientar nuestro teatro para alejarse de un teatro burgués, pero no sin rumbo fijo, sino dirigiendo la renovación hacia los cauces de un teatro nacional.

Pero la crítica torrentina se adentra también en los aspectos propiamente artísticos de este teatro, aunque siempre son considerados como consecuencia de este “aplebeyamiento de la escena y del público” [Ibíd.]. Y es que, en lo que respecta a la alta comedia, el autor “ha cambiado radicalmente de actitud estética y técnica ante el tema que no es ya, como en el drama antiguo, lo fundamental y como la raíz de todo acontecer, sino un pretexto para engarzar aquí y allá los maduros frutos de un ingenio satírico o epigramático” [Ibíd.]. El diálogo, de este modo, se convierte en la base de la creación dramática, para que el espectador burgués se pueda adormecer complacido “escuchando sus propios triviales pensamientos bellamente formulados” [Ibíd.]. Este desplazamiento de “los acontecimientos profundos –ideas o pasiones – que conmueven al hombre” [217] por aquella “conversación ingeniosa” [215] crean un teatro con numerosas escenas de relleno, innecesarias para el tema pero no para el público, relegando a su mínima expresión aquellas escenas en las que reside la “virtualidad dramática de la obra y el hilo argumental” [217].

Este planteamiento de la relación entre la forma y el tema en el teatro fue ya abordado por Torrente Ballester en su primer ensayo teórico durante la Guerra Civil. Obviamente, cuatro años después de su primera formulación, el criterio se mantiene, sirviendo al crítico para arremeter contra el teatro contemporáneo, que delega el papel fundamental de la creación dramática al diálogo por encima del tema a desarrollar.

En otro de sus ensayos de 1941, nos comenta que “no es problema de inventar trucos nuevos, sino de inventar hombres nuevos capaces de seducirnos y conmovernos” [Torrente Ballester, 1941d, 285]. De hecho, y en relación con los movimientos vanguardistas, considera que:

“El vanguardismo dramático partió en su tarea de un doble principio falso: que era posible renovar nuestro teatro desde fuera y no partiendo de la realidad nacional, y que esta renovación afectaba preferentemente a los problemas de forma [...] Lo verdaderamente fundamental en toda renovación dramática –la concepción del hombre, el estilo dialógico, la elección de temas – quedó muy en segundo lugar” [Torrente Ballester, 1941d, 284]

Persiste, por tanto, en su idea de que el tema necesariamente debe determinar la forma dramática elegida. En primer lugar acercándose al nuevo hombre, desde lo colectivo pero atendiendo al conflicto individual. Y en segundo término, reduciendo la relevancia otorgada a la técnica teatral, en perjuicio de la concepción del drama como entidad completa. Esto no quiere decir que se niegue todo valor a la técnica o a la mecánica teatral, sino que debe ser entendida en justa valoración de sus posibilidades. De hecho, y en relación con la temática que debe tratar el nuevo teatro y el modo de tratarla, considera Torrente Ballester que “el predominio de <<relleno>> en nuestro teatro procede de una actitud falsa del dramaturgo, preocupado por los efectos inmediatos sobre el público más que del drama en sí” [Torrente Ballester, 1941d, 282]. Lo que propone, en definitiva, es sustituir la mecánica por la poesía y la causalidad por el sentido. De este modo “el asunto nos da la clave que establece el criterio de lo necesario y lo inútil; pero también el habitual procedimiento técnico del dramaturgo” [Torrente Ballester, 1941d, 281]. No es necesaria así una justificación externa de la presencia de un personaje en escena o de su actuación, sino que todo responde a un sistema de razones o causas pergeñado por el autor.

Sin embargo, el propio Torrente Ballester reconoce la virtud de este desarrollo en base al diálogo, que ha permitido que “el diálogo haya llegado a la perfección” [220]. No obstante, este tipo de teatro, a pesar de esta virtud, no deja de supeditar la dimensión artística del teatro a la social. Torrente Ballester se muestra especialmente crítico en este apartado, al afirmar que “no es cuestión de numen poético, sino de talento teatral y por talento teatral hemos de entender aquí exclusivamente la habilidad técnica” [216]. Con el determinismo social de este teatro, altamente restringido por los gustos del público burgués, el realismo se conforma como elemento indispensable de nuestra

dramaturgia y, consecuentemente, impone a todo el teatro sus limitaciones, que no se reducen al predominio del diálogo.

Los tres actos de la pieza, en cada uno de los cuales se cumple severamente la unidad de lugar, limita la lógica dramática por las posibilidades escénicas ofrecidas, lo que conlleva, necesariamente, que “la imaginación sufra una insoportable poda” [Ibíd.]. De este modo, el autor agudiza su ingenio para salvar la situación, recurriendo a unos trucos cada vez más repetidos, “habilísimos casi todos ellos, pero intolerables estéticamente” [Ibíd.]. No se presentan los hechos, sino que se refieren, especialmente, y este es otro de los trucos utilizados y referidos por Torrente Ballester, a través de la figura de los criados. No es un error capaz de condenar una obra en su totalidad, pero su normalización y su concepción como principio básico de este teatro hace que toda la obra sobre, “bastando para sustituirla con que el programa de mano añada a su texto habitual, una extensa referencia” [Ibíd.].

Pero si existe una característica formal donde se explicita de la manera más clara esta tendencia de nuestro teatro es en la creación de los personajes. El dramaturgo reduce su campo de elección de los tipos protagonistas a los ejemplos o modelos que le ofrece la burguesía, lo que implica que “el concepto de hombre se ha restringido notablemente” [219]²⁷¹. No es cuestión nueva, como ocurre con el resto de elementos señalados, sino que para Torrente Ballester “adoleció siempre el teatro español de un exagerado esquematismo psicológico”²⁷² [Ibíd.]. Es una constante en nuestro teatro, acentuado en el teatro moderno, la concepción del hombre como carácter, donde se acrecienta la importancia de los detalles, lo externo, a partir de donde se crea el personaje.

Este aspecto, desarrollado de manera tangencial en este ensayo, será abordado en otros trabajos teóricos del autor acerca del teatro en estos años, sin olvidar que será

²⁷¹ En otro ensayo corrobora esta idea señalando que “desde el Renacimiento hasta nuestros días, lo humano es un concepto cada vez menor en un círculo comprensivo [...] Primero se retiró a Dios de su ámbito, dejándolo huérfano; y después de esta orfandad desamparada, cada decenio arrancaba parcelas mínimas al humano ser, hasta lo que estoy puramente existencia” [Torrente Ballester, 1941a: 241].

²⁷² Como honrosa excepción cita Torrente Ballester el personaje de Don Juan, que “será un perfil escueto, pero es un perfil definitivo, al que se han acomodado hasta ahora todas las visiones posteriores del héroe con muy pequeñas variaciones” [216].

una constante en la reflexión teórica de Torrente Ballester también en la novela²⁷³. Sus reflexiones no son en este momento tan reducidas como las de su primer ensayo. No es posible reducir los <<dramatis personae>> a la categoría de Héroe y de Coro, por muy ampliamente que se conciban estos conceptos. En estos años Torrente Ballester amplía la tipología y función de los personajes

En su ensayo *En torno al problema teatral*, Torrente Ballester clasifica de manera bastante sencilla, aunque “entraña una valoración y una jerarquía” [Torrente Ballester, 1941a, 229], los personajes teatrales, distinguiendo entre ellos los esenciales, los funcionales y los decorativos. Los primeros son todos aquellos personajes que tienen voz y voto en el drama. Esto no debe llevar a confundirlos con los protagonistas, ya que muchos de éstos carecen de razón de existencia, por ser un pretexto cómico, por ser sustituibles en sus acciones por cualquier otro personaje o para que un actor luzca sus cualidades, por lo que no son esenciales. Éste es, precisamente, el error de muchas de las comedias contemporáneas a este ensayo, al no presentar ningún personaje esencial, sino “un hombre sin cuerpo, un hombre todo lengua” [Ibíd.]. Adolfo Torrado, con motivo del estreno de su obra *La dama de las perlas* (Alcázar, 19/1/44) define su propio modo de creación:

“Los caracteres de La dama de las perlas, siguiendo la línea de mis anteriores comedias, son caracteres simples; los buenos, muy buenos, y los malos, muy malísimos. Intégraless la bondad y la maldad, con ese aire de teatro simplista en lo psicológico y complicado en lo argumental pequeña receta de mi modesto taller de carpintero” [en Monleón, 1971: 32].

La creación de este tipo de personaje, en palabras de Torrente Ballester, implica, necesariamente, renunciar a la mera creación de caracteres, a la que nos referimos antes, para recrear entidades con una personalidad propia capaz de desarrollar el drama según

²⁷³ El desarrollo de la teoría del personaje es en Torrente Ballester, sobre todo posteriormente, uno de los pilares fundamentales de su novelística, y una de sus mayores preocupaciones. Para conocer más acerca de este desarrollo posterior se puede acudir a *Guardo la voz, cedo la palabra*, donde la profesora Carmen Becerra Suárez conversa acerca de las diferentes tipologías de personajes, dependiendo de si se atiende a su significación o al principio de realidad suficiente [págs. 128-140]. En cualquier caso, en el último capítulo, en el que abordaremos la influencia de su dramática en la novela torrentina, referiremos las grandes líneas acerca del personaje literario que desarrolla Torrente Ballester tras su abandono dramático.

la lógica interna del mismo y no en función de las invenciones ingeniosas de un autor para contentar a un público burgués.

Los personajes funcionales, por su parte, son aquellos personajes secundarios pero que son requeridos por la arquitectura dramática y la técnica misma. Su valor está “basado en razones externas a la central peripecia, como lo son el complemento o el contraste” [Torrente Ballester, 1941a, 230], es decir, deben suscitar en el público una emoción secundaria o un sentimiento derivado. Son personajes necesarios, pero no de tal modo que se deba abusar de ellos como, de hecho, ocurre en el teatro español de esos años. En último lugar, quedarían los personajes decorativos, que no son sino esto, mero decorado, por lo que “no se puede hacer consistir a la sala en puros bibelots, ni ellos deben ser, en ningún caso todo su encanto” [Torrente Ballester, 1941a, 231].

Todas estas ideas que vienen a delimitar en mayor profundidad las ideas teóricas acerca del teatro de Torrente Ballester no difieren en exceso de lo que vino a proponer como dogma del nuevo teatro nacional en su *Razón y ser de la dramática futura*, años antes, aunque sí que hay diferencias que señalar. Él mismo señala que “hoy tengo que suspender todo juicio sobre su validez, aún como normas personales” [Torrente Ballester, 1941b, 253]. Más que un rechazo de las primeras ideas lo que hay es un cambio de actitud y unas pretensiones más prácticas acerca de los pasos a seguir, al partir de las críticas teatrales de un teatro pretendidamente ‘normalizado’, y no ya una reflexión en el vacío, como fue su primer ensayo.

Lo colectivo está presente sin dejar de lado lo individual, pero siempre desde la perspectiva de lo nacional o religioso, manteniéndose, de este modo, dos pilares de su primer texto, recogidos, a su vez, de la obra de Giménez Caballero, La necesidad de supeditar la forma al tema sigue siendo primordial en Torrente Ballester, aunque desarrolla ahora más esta idea, defendiendo la necesidad de ciertas realidades teatrales que tienen su valor, pero que no pueden cerrar el paso a los nuevos temas, único modo de renovación teatral.

Como ya hemos venido diciendo, el gran cambio respecto a sus ideas originales se haya en la entrada en liza del espectador como elemento determinante del teatro. A partir de esta inclusión, muchos elementos deben ser repensados en función de éste, aunque no disten diametralmente de las propuestas primerizas. No desiste, sin embargo, de su pretensión de educar al público para poder llegar a realizar un teatro que refleje el nuevo hombre de los últimos años, aunque reconoce que “un largo hábito ha impuesto

una costumbre en nuestro público y que es difícil alcanzar el éxito yendo contra este hábito” [Torrente Ballester, 1941d, 284].

Estas son, en definitiva, las ideas que Torrente Ballester expuso acerca de la teoría dramática y teatral, con un punto de inflexión al introducir el componente del espectador en su análisis. No puede considerarse que la ruptura entre el Torrente Ballester de la Guerra Civil y el de la primera posguerra sea tan abisal e insalvable en lo que a su concepción teatral se refiere como algunos estudiosos han tratado de señalar. La continuidad es visible entre unos textos y otros aunque sí reconstruye algunas de las ideas que perfilaba en su primer ensayo en reflexiones más acordes y más profundas acerca del hecho teatral más que dramático. El propio autor no se engaña y concibe plenamente la dificultad del trabajo planteado, llegando a considerar, ya en 1941, la posibilidad del fracaso:

“Pasa, eso sí, que estamos en desacuerdo con nuestro tiempo; que todo lo que en nuestro entorno se hace en el territorio cultural nos trae sin cuidado, y que nuestros anhelos de juventud desgarrada van por otra parte. Pasa también –es nuestra terrible amenaza – la posibilidad de que nuestro sentido de la vida y del arte no logre imponerse y quedemos para siempre como generación condenada a la esterilidad y al fracaso”
[Torrente Ballester, 1941a: 241]

Desgraciadamente para él y para otros muchos que abogaban por una reforma de todo lo circundante, estas palabras fueron tremendamente premonitorias.

2.2.- Un teatro que no pudo ser: las propuestas dramáticas de Torrente Ballester.

Las aportaciones teóricas que Torrente Ballester realiza al teatro en los primeros años de posguerra, como hemos visto, le sitúan dentro de una concepción profundamente ideologizada del teatro, pero no por ello menos renovadora. Tanto las críticas como las reflexiones teóricas nacidas de éstas ofrecen una toma de posición contraria al sistema teatral canonizado reclamando una dimensión artística ajena teatro burgués de estos años. La conformación definitiva de sus ideas teatrales vendrá determinada, en última instancia, por sus producciones dramáticas, complementando y, en mayoría de los casos, confirmando los planteamientos teóricos críticos que venía anunciando tiempo atrás.

Ya hemos visto como las ideas teóricas expuestas en su *Razón y ser de la dramática futura* tienen una paralela ejecución, más o menos lograda en las producciones de guerra de Torrente Ballester. Los cambios acaecidos en sus ideas dramáticas, más que modificaciones, profundizaciones en aspectos poco desarrollados en su ensayo anterior, tendrán una presencia innegable en sus obras dramáticas de estos primeros años cuarenta; de este modo, sin un cambio radical en las concepciones dramáticas del autor, las obras que surjan de ellas mantendrán esa misma línea heterodoxa dentro del campo teatral, tanto en cuanto, éste se mantiene impasible a la nueva situación histórica, tal como hemos visto anteriormente. La única salvedad reseñable, como señalamos, era la ausencia prácticamente total de una periferia sistémica que actuara como elemento renovador, tanto nivel de receptores, como de productores e instituciones periféricas. De este modo, la toma de posición fuera del centro del sistema canonizado implica una heterogeneidad bastante mayor que la que podía conllevar años atrás, tanto en cuanto la periferia se ha reducido tanto en su número y capacidad de actuación como en su presencia dentro de cualquier ámbito social.

Y es que la vocación teatral de Torrente Ballester no está dirigida tanto a la crítica o a la teoría como a la creación de obras dramáticas²⁷⁴ que, en sus propias

²⁷⁴ “Mi utopía de entonces era profesor de la universidad y autor de comedias. Pero autor de comedias para que las representasen los estudiantes. Yo veía la cosa así, es decir, siempre dentro del ámbito universitario, que entonces era un ambiente mucho más modesto que ahora” [Pérez y Miller, 1989: 183].

palabras, “testimonian asimismo mi primera vocación, la de mis años jóvenes, la más entusiasmada y esperanzada, probablemente, de las mías; la que se desvaneció en pocos años sin que el ejercicio posterior de la crítica [...] le ofreciera suficiente compensación” [Torrente Ballester, 1982a, I, 9]. En el capítulo anterior, vimos como esta primera vocación, que fue el teatro, llevó a Torrente Ballester a buscar y leer “cuanto pude sobre su teoría y técnica... fui casi un especialista en teatro” [Torrente Ballester, 1976, 34]. De este conocimiento teórico y de su amistad con Dionisio Ridruejo y los jóvenes intelectuales falangistas del denominado grupo de Burgos, más accidental que buscada, según las propias palabras del ferrolano²⁷⁵, surgirá el primer texto teórico de nuestro autor. Probablemente sin la circunstancia de la Guerra Civil, no le hubiera sido posible alzar la voz acerca de la teoría del teatro y, muy seguramente, si hubiera podido, no lo hubiera hecho en esos términos sin la circunstancia la guerra.

En cualquier caso, no es esta una vocación de Torrente Ballester, sino un trabajo tangente a su autoformación teatral y a su situación dentro de la esfera intelectual falangista, aunque no se puede negar que el autor poseía unas ideas claras acerca de lo que debía ser el nuevo teatro. Del mismo modo, la actividad crítica que desarrolló posteriormente no es tampoco una vocación en sí, sino una necesidad económica y estética, vinculada principalmente a su fracaso como autor dramático. El propio autor reconoce que “siempre me vi necesitado de alguna ganancia complementaria” [Torrente Ballester, 1981: 25]. Incluso en una carta privada a Dionisio Ridruejo, el ferrolano reconoce las necesidades económicas que le empiezan a atosigar, ofreciendo su colaboración en el departamento de Propaganda del nuevo Estado:

“Me entero de que para los primeros días de diciembre saldrá un semanario bajo tu dirección. Me dispongo, pues, al atraco. Necesito escribir y vivir de lo que escribo. ¿Puedo contar con alguna colaboración pagada en ese semanario? Conoces mis limitaciones naturales y las que mi propia decencia me impone. No te brindo trabajos de tipo político o ensayo de gran envergadura. Sí cosas literarias o sobre literatura, así como temas históricos. Si cabe dentro del marco del semanario, añado a

²⁷⁵ “En la Falange había comunistas activos, en fin, había de todo, ¿no? Era, digamos, la protección. Ahora bien, yo no me limité a acogerme a esto, que en algún momento, pues, me sirvió, efectivamente de protección” [Pérez y Miller, 1989: 188].

mi ofrecimiento algún capítulo o introducción de cosas que estoy preparando. En los buenos tiempos literarios eso se estilaba y estimaba”
[en Gracia, 2007: 48-49]

Desestimada esta primera solicitud, ahora ya “bajo el signo de la urgencia”, Torrente Ballester vuelve a pedir esa ayuda económica por sus colaboraciones periodísticas, pero, esta vez, de manera bastante más desesperada: “Pienso que como escritor y como falangista tengo algunas cosas que decir, y que si la Falange acaba cerrándome las puertas, tendré que concluir entregándome (si me quiere) a la prensa reaccionaria” [en Gracia, 2007: 56]. Es decir, sus necesidades económicas imperan en estos momentos sobre su producción ensayística, incluso, como reconoce el propio autor en otra carta a Ridruejo, sobre la literaria²⁷⁶, llegando a amenazar con su marcha a periódicos ultraconservadores si son éstos los únicos capaces de pagar por sus colaboraciones. En cualquier caso, esta función crítica tendrá mayor relevancia que la teórica para el propio Torrente Ballester, ya que, en sus propias palabras, “esa debiera ser, entre otras, la función de los críticos, que son nuestros entrenadores, pero que con frecuencia nos entrenan a golpes: particularmente desafortunados, los que juzgaron la obra de nuestra generación” [Torrente Ballester, 1976, 11]²⁷⁷.

Nos parece justo, entonces, considerar sus obras dramáticas como el punto central desde el que analizar la propuesta renovadora de Torrente Ballester, ya que, como creemos, su pensamiento teórico y crítico devienen de su vocación de autor dramático. Esto no implica que la crítica y teoría dramática que hemos venido caracterizando hasta ahora no sea posible entenderlas plenamente si no se recurre a sus obras dramáticas. Son fruto de unas circunstancias históricas e ideológicas del autor que le hicieron defender unas ideas plenamente comprensibles si nos atenemos solamente a estos textos y al sistema social y cultural de los años en los que se escriben. Tal lectura resultaría válida para conocer la opinión torrentina acerca del teatro español

²⁷⁶ Al hablar con Ridruejo de su primera novela *Javier Mariño*, reconoce que “es también, a lo que veo, el sino de todas mis obras, que si empiezan bajo los auspicios benéficos de una buena idea y un ánimo deportivo y alegre, acaban degolladas por la necesidad de un aprieto económico. Recuerda el *Tobías*. Recuerda *República Barataria*” [en Gracia, 2007: 124].

²⁷⁷ En este texto podemos ver reflejada esa actitud vitalista que nunca abandonó Torrente Ballester en su concepción de la crítica, aunque poco a poco, la literatura como artefacto, como juego, fuera haciendo perder fuerza a ésta crítica, tal como veremos a lo largo del epígrafe dedicado a su crítica teatral.

contemporáneo, pero no aportaría nada en cuanto a la práctica teatral, ya que sus críticos se centran más en aspectos denostados de nuestro teatro desde hacía décadas, por razones diferentes, pero igualmente condenatorias, y en reflexiones y comentarios teóricos acerca de o que supone el teatro, cómo debe ser y en función de qué ideas debe ser construido, sin ser demasiado prolífico en la explicación de los pasos a seguir.

El propio autor reconoce, sin embargo, la dependencia de sus reflexiones teóricas y críticas respecto de su producción dramática, al afirmar que “me quedó de aquella breve aventura cierto saber gracias al cual pude ganarme la vida durante quince años, hasta que pudo más que yo la vida misma, y me dejó sin púlpito” [Torrente Ballester, 1981, 26]. Su progresiva afición por el teatro da una muestra clara de este proceso orientado a la creación de obras dramáticas. Desde su infancia la atracción por el teatro es notoria, como nos refiere en su autobiografía ficcionalizada *Dafne y ensueños*²⁷⁸, llevándole durante su juventud al conocimiento de su teoría y de su técnica para poder desarrollar plenamente sus obras, aunque sin éxito, como hemos visto ya en referencia a sus tres primeras obras conservadas. De este fracaso surgirá la necesidad, más económica que personal, aunque también estética o afectiva, de seguir vinculado al teatro, aunque sea a través de la crítica en el periódico *Arriba*. En cualquier caso, este camino teatral iniciado desde la teoría a la práctica para llegar a la crítica no es tan recto como el propio autor pretendía que fuese. Las idas y venidas de unos campos a otros son constantes, como muestra por ejemplo el progresivo abandono de ese característico barroquismo estilístico de sus primeras obras, que dará paso a una simplificación y depuración del mismo, y, según reconoce él mismo, “necesité del ejercicio periodístico para lograrlo” [Torrente Ballester, 1976, 65]. Incluso este devenir errante en el sistema teatral será uno de los elementos que ha silenciado su vocación dramática inicial. Sus crónicas teatrales, más escasas en los cuarenta que en los cincuenta, pero ya numerosas, y sus ensayos teóricos en *Siete ensayos y una farsa* (1942) y *Literatura española contemporánea* (1949), junto a su producción dramática le hicieron “ser visto como un

²⁷⁸ “Mis padres me llevaron al teatro desde muy joven... y mientras esperábamos el comienzo de la representación, mis oídos escuchaban orquesta y mis ojos se clavaban en Arlequín, en Pierrot, en Colombina, en el templete y en las frondas, porque todo ejercía sobre mí na atracción difícilmente explicable” [Torrente Ballester, 1982c: 299]. En su “Currículum en cierto modo”, nos ofrece otra muestra de una pasión infantil por el teatro: “organizaba, con retazos de tablas, mi teatrillo en el ancho repecho pétreo de la ventana, al situar en el escenario dos estaquitas semejantes” [Torrente Ballester, 1981: 23]

intruso en los dos [campos] y mucho me temo que esa era la idea que de él se tenía a finales de los años sesenta” [Iglesias Feijoo, 1986, 63].

En cualquier caso y a nuestro entender, su producción dramática es la que más valor tiene, aunque relativizado por los escasos estudiosos de su teatro y por el mismo autor, dentro de la renovadora concepción dramática de todo un hombre de teatro en estos años, como fue Torrente Ballester. Contrariamente a la norma investigadora, donde todo estudio del teatro español de los últimos sesenta años que carezca en su bibliografía de la referencia del *Teatro español contemporáneo* resulta, cuando menos, chocante, consideramos que la verdadera aportación al teatro de su tiempo fue el de sus obras dramáticas, probablemente menos eficientes que sus ensayos y críticas teatrales, pero mucho más significativas en lo que a posibilidades de renovación se refiere. Sus disquisiciones críticas y teóricas aportan una postura crítica con la realidad teatral, pero distante de la profunda reforma que el teatro español necesitaba. Las críticas aportan una toma de posición renovadora, del mismo modo que las críticas de, por ejemplo, Alfredo Marqueríe, gran valedor del teatro de Jardiel Poncela en estos primeros años de posguerra, pero no son los grandes motores de una renovación que veía como indispensable. Son estas críticas y reflexiones teóricas, eso sí, elementos sistémicos indispensables para promover un cambio en aquellos elementos del repertorio caducos, permitiendo un progresivo cambio en el campo y facilitando la aparición de nuevos autores y obras que conformen, definitivamente, unos valores teatrales diferentes a los canonizados. De este modo, las propuestas dramáticas expuestas por Torrente Ballester en sus artículos periodísticos, ya sean críticos o teóricos, ganan validez en función de su posible aplicación real, de la que sus obras dramáticas, aun con las diferencias y deficiencias respecto a la teoría propuesta, son una muestra de heterogeneidad respecto al centro canonizado.

Y es que Torrente Ballester es “autor de tres o cuatro obras de las que puedo enorgullecerme” [Torrente Ballester, 1982, I, 9], que adquieren comparativamente con el teatro de su tiempo un valor mucho más renovador del que pueden tener si lo analizamos junto a otras obras anteriores o posteriores, y son muestras de unos valores que pudieron servir, aunque no lo hicieron, para hacer evolucionar más su teatro, y con ello, y el reconocimiento de su valor, las posturas teatrales canonizadas en la España de los años cuarenta y cincuenta. Esta dependencia de las propuestas dramáticas de sus ideas teóricas es, a nuestro entender, lo que da mayor valor a las ideas torrentinas; esto es, la de ser capaz de crear un teatro distinto al canonizado partiendo de unas ideas que

estaban presentes en diversos hombres y mujeres de teatro, pero que no crearon productos teatrales tan renovadores, a excepción de los autores y compañías nacionales antes citadas.

De todos modos, no es nuestra intención, presentar las obras de Torrente Ballester como lo mejor del teatro de esta década, o la única propuesta renovadora. Simplemente nuestro juicio trata de valorar los esfuerzos renovadores de un teatro imperfecto, pero que no es sino un teatro en ciernes, como la gran parte de los estudiosos del teatro de nuestro autor han venido a corroborar. El propio Torrente Ballester advierte las posibilidades de un teatro renovador más conseguido con las siguientes palabras:

“Yo hubiera sido un buen dramaturgo (lo que escribí para teatro y no se representó jamás no pasa de primeros ensayos, de tanteos y de esbozos). Hubiera llevado a la escena algo de fantasía, de imaginación, me hubiera apartado de la sociología, de la moral y, a ser posible, de esa comicidad chabacana que es el mayor de sus riesgos. No hubo suerte, o, mejor, no me sentí capaz de librar la batalla contra los hábitos y las dificultades que todos los que en el teatro triunfaron han padecido y conocen” [Torrente Ballester, 1981, 26]

Aparece aquí el concepto de hábito, uno de los elementos primordiales de la teoría de Bourdieu, y que ya citamos anteriormente al hacer referencia a la teoría teatral de Torrente Ballester. Si en 1941, en sus artículos de *Miscelánea teatral*, ya indicaba la dificultad de luchar contra este hábito en el público impuesto por la costumbre, sus obras teatrales no responden a esta premisa, sino que, por lo contrario, luchan contra ésta. No es ésta, sin embargo, una toma de posición sencilla, ya que la permanencia en una periferia sistémica, sobre todo en momentos como el de la década de los cuarenta, donde ésta quedó reducida a su mínima expresión en años, impone un silencio casi total a todos los productos generados desde la periferia. En su “Diario de trabajo” son varias las veces que parece ceder al éxito fácil, como en esta nota:

“Yo –que ya he ganado en mi terreno: ahí están mis libros para quien quiera mejorarlos – tengo ahora que triunfar en el otro. Y se me ha ocurrido escribir una comedia en las mismas condiciones que otros las

escriben: pensando en un teatro, en una compañía, en un público y en un éxito” [Torrente Ballester, 1982, II, 291].

Sin embargo, nuestro autor proseguirá con aquellas ideas que difícilmente van a tener una cálida acogida entre el público y la crítica, marcada indeleblemente por ese hábito al que hizo referencia Torrente Ballester:

“¿Por qué claudicar hasta escribir una comedia idiota? ¿Por qué he de recoger el reto de un par de imbéciles y batirlos en su terreno, es decir, haciéndome como ellos?” [Torrente Ballester, 1982, II, 293].

Por suerte, o por desgracia, esta segunda postura fue la que siguió desarrollando Torrente Ballester en su teatro. Un teatro alejado de ese hábito impuesto, basado en un repertorio, en unas premisas que el teatro español conoció con ciertos autores de preguerra, pero que tampoco tuvieron la aquiescencia del público, quedando un reducto de pequeñas compañías como “El Cántaro roto” o “El Mirlo blanco” para representar aquellas novedosas propuestas teatrales. Pero si reducido era el espacio para las nuevas propuestas teatrales en los años veinte y treinta, en la década siguiente este espacio queda aniquilado, situándose el teatro español en manos de aquellos autores y empresarios que mantengan ese hábito arraigado profundamente en el público.

De esta característica del teatro español de los años cuarenta surge una de las razones principales por las que el teatro torrentino permaneció ajeno a toda posibilidad de representación. Especialmente el teatro, por su dimensión espectacular y no meramente literaria, es una de las esferas del sistema literario donde la interdependencia de los diferentes factores que lo componen determina, en gran medida, la suerte de una obra o de la producción de un autor. Si bien una obra narrativa puede ser publicada y puede consumirse, siguiendo la terminología polisistémica de Even-Zohar, en un ámbito y unas condiciones individuales, el teatro necesita de la representación para llegar a ser teatro y no quedarse en mera literatura dramática. Pero en este paso, las leyes que rigen cada uno de los componentes del sistema o campo literario se harán cada vez más exigentes, ya que el aspecto económico juega, para determinados participantes, un papel clave. En la terminología polisistémica, el teatro es el reducto del campo literario donde más claramente el mercado está condicionado por las decisiones de la institución pertinente acerca del producto sobre el que hay que invertir para que sea consumido. Y

esta decisión e intervención directa sobre el mercado vendrá condicionada, necesariamente, por la coincidencia o las diferencias entre el repertorio utilizado por el autor y el que el público está acostumbrado a utilizar para acercarse a las obras teatrales.

De este modo, toda producción dramática que pretenda ser teatral, adquirir ese estatus tan ansiado por todos los escritores dramáticos, debe tratar de ser aceptada por la institución y el mercado para que el producto final pueda llegar al receptor. Pero esta aceptación de una obra concreta o global de un autor debe partir de una coincidencia en el o los repertorios utilizados por él en la producción y aquellos con los cuales juega el público, teatral en este caso, para descodificar ese producto que se presenta. Aunque para un nuevo autor esta regla es prácticamente inevitable²⁷⁹, para un autor consagrado el cambio de repertorio no supone el silencio sobre las tablas de su obra. En este punto es donde entran en juego los procesos de canonización y de desplazamiento a la periferia. Un autor ya canonizado puede permitirse recombinar elementos de su repertorio o, incluso, añadir elementos ajenos a su repertorio original, porque su situación en el centro del sistema le confiere una primera aceptación dentro del mercado. Esto no implica que si los nuevos elementos combinados de su repertorio difieran excesivamente de aquellos que maneja el público, sea finalmente desplazado a la periferia del sistema.

Alejándonos de estas ideas teóricas acerca del desarrollo dentro de un sistema, retomamos las obras de Torrente Ballester para ejemplificar cómo unas obras de un autor no canonizado se mantienen en la periferia del sistema, tal como señala G. Maestro, no “por su buena o mala calidad, que en sí misma nunca llegó a discutirse seriamente, sino por el silencio del público; más concretamente, por una falta de relación explícita con un público capaz” [G. Maestro, 2001, 165]. Esta expresión de “público capaz” no creemos que deba ser utilizada en tono despectivo, sino, como hemos venido indicando, como un público incapaz de compartir el repertorio que Torrente Ballester manejaba en sus obras. Las diferencias del repertorio activo, el que manejaba Torrente Ballester, y el pasivo, aquel que el público manejaba con soltura y que ya hemos estudiado, son tales que impiden una mínima compresión mutua para

²⁷⁹ Siempre existen excepciones, incluso en el periodo que estamos analizando. La aparición de los Teatros Nacionales parecía permitir que los factores económicos que exigían que cada obra reportara un éxito proporcional al dinero invertido por los empresarios, dejaran paso a aquellas obras cuya aceptación por el público no fuera a ser mayoritaria, pero que, a ojos de los críticos y de ciertas personalidades en teatro, merecían llegar, por su calidad, a los escenarios

poder aceptar, el uno o los otros, repertorios diferentes. Muy pocos empresarios teatrales se pueden aventurar a financiar un proyecto que enfrenta las aspiraciones renovadoras de un autor nuevo, con elementos escasamente recurrentes antes en la escena española, y nunca representados en los cuarenta, con el hábito de un público con un repertorio definido y difícilmente mutable.

Esta es una de las razones por las que el teatro de Torrente Ballester no fue representado en su tiempo, aunque no debemos excluir que existen otros motivos. Y es que prácticamente todos los autores que han escrito sobre el teatro de Torrente Ballester coinciden en que su teatro es un “teatro en ciernes, un teatro que no evolucionó estéticamente” [G. Maestro, 2001, 166], o que, por ejemplo, “no es el suyo, adelantémoslo sin demora, un teatro plenamente logrado” [Iglesias Feijoo, 1986, 64]; incluso, el propio Torrente Ballester no duda en calificar a sus dramas como “textos imperfectos” [Torrente Ballester, 1982^a, I, 12]. Pero esto no exige el silencio y la no representación de sus obras, sobre todo teniendo en cuenta, como indica Iglesias Feijoo, que “por aquel entonces tampoco había demasiadas perlas en los escenarios” [Ibíd., 1986, 64].

Gran parte de los defectos de estas obras, como explicamos anteriormente, se debe a su reconocido autodidactismo. Ya hemos hecho referencia en apartados anteriores a la formación autodidacta, principalmente basada en la lectura de libros acerca de la teoría del teatro. Pero la dimensión espectacular de este género implica necesariamente el conocimiento de otro ámbito, el meramente teatral, del que Torrente Ballester reconoce no haber sido un experto nunca: “Mi falta de práctica, mi ignorancia de lo que es el teatro por dentro, determinaron mi adscripción al grupo de los escritores y no al de teatro” [Torrente Ballester, 1976, 53]. Del mismo modo, años antes se lamentaba de las dificultades en su producción dramática, alegando que “yo sé dialogar con más o menos gracia, pero lo que se dice <<hacer teatro>>, no lo supe nunca” [Torrente Ballester, 1982, II, 309]. Esta ausencia de los escenarios será, no sólo consecuencia de su deficiencias como hombre conocedor del teatro en su dimensión espectacular y escénica, sino también causa de que “lo que hubiera podido ir mejorándose permaneciera como una serie de ensayos sin futuro” [Iglesias Feijoo, 1985: 64]. Efectivamente, las obras torrentinas, a pesar de la evolución que se puede ver en ellas, son prototípicamente “teatro de espíritus, de almas, de ideas, en el que el conflicto estuviera en el interior de los personajes” [Iglesias Feijoo, 1985: 66], ajeno a aquel que comenzará a desarrollarse en Europa y más tardíamente en España bajo el epígrafe de

‘teatro de tesis’. El de Torrente Ballester, contrariamente a éste “no predica, muestra. Que cada cual saque sus consecuencias” [“Estreno de “Tus parientes no te olvidan” en la Comedia”, Torrente Ballester, 1959: 19]. Sin embargo, casi todas sus obras adolecen de una vitalidad teatral que va más allá de la mera dramaturgia, situándose en la vertiente espectacular y escénica del teatro.

Estas y otras causas, que puede que se nos escapen, fueron las que impidieron que casi ninguna de las obras de Torrente Ballester haya sido representada hasta hoy día. No es únicamente un teatro que no fue, que se quedó en mero drama, sino que las circunstancias en las que fue escrito impidieron que llegara a ser más tarde. En cualquier caso, creemos que el valor de estas obras está en sí mismas, más que por su calidad literaria, por ser “cuando menos, obras traspasadas por una ambición nueva, acaso demasiado elevada” [Iglesias Feijoo, 1986, 64]. Vista desde la perspectiva de los años en los que se desarrolló, la obra dramática de Torrente Ballester aporta un nuevo aire a la dramática española de los cuarenta, quizá demasiado fresco, que se cerraron para él las puertas de los escenarios.

Y es que si lo comparamos con el de su tiempo el teatro de Torrente Ballester se caracteriza por un marcado afán renovador. Los escasos estudios acerca de su teatro no han obviado las influencias y el intento de arraigar sus obras en tradiciones teatrales de escasa influencia en nuestra escena, pero de marcado carácter renovador, como quedó reseñado en el análisis de sus tres primeras obras dramáticas. Este arraigo en las formas periféricas no debe tomarse, sin embargo, como una identificación plena del teatro de nuestro autor e estos años con alguna propuesta concreta de la periferia de décadas anteriores ya que como el propio autor indica “es evidente que yo procedo de, pero lo es también que jamás he imitado a nadie” [Torrente Ballester, 1982a, II, 12]. Esta afirmación adquiere mayor relevancia si lo comparamos con las obras teatrales, autores, modelos y repertorio en general de los años cuarenta, donde de lo que se trataba era de aplicar aquellas fórmulas de éxito contrastado, tal como hemos señalado anteriormente.

Hemos visto en referencia al repertorio teatral pasivo y a las propuestas teóricas de Torrente Ballester cómo las propuestas renovadoras, aunque eran peligrosamente escasas, no eran exclusivas del autor ferrolano. Figuras como las de Felipe Lluch o Luis Escobar en teatro o Vivanco o Rosales en poesía diferían de los postulados canonizados en estos géneros. El apego a la renovación es, más bien, una idea compartida por varios escritores jóvenes de su época por la convicción del

agotamiento de las fórmulas canonizadas en nuestro teatro y en nuestra literatura en general²⁸⁰. Es, en realidad, una toma de posición frente al centro sistémico canonizado, muy semejante a la que adoptaron numerosos escritores años atrás: frente al “muermo intelectual de la primera posguerra”, quien ha vivido la “etapa de efervescencia cultural, literaria y política de la preguerra” [Iglesias Feijoo, 1986, 62], no puede sino trabajar a partir de esos preceptos que tanto le admiraron en su temprana autoformación. En esta misma línea que destaca la presencia de elementos vanguardistas en las obras de Torrente Ballester, Paulino Ayuso destaca que “es en este contexto de transformación, ya definido, dinámico, que alcanza amplios sectores intelectuales, inquietos, si no populares, en el que hay que colocar los primeros dramas de Torrente” [Paulino Ayuso, 2001, 195].

El mismo indica que “no seguí las modas, pero creo haber respondido al espíritu de mi tiempo” [Torrente Ballester, 1981, 27]. Bien cierto es que frente al repertorio cerrado formal y temáticamente de los años cuarenta, Torrente Ballester maneja elementos vanguardistas y planteamientos novedosos y desconocidos en nuestros escenarios contemporáneos. Y es que, como señala el propio autor “me bastó, entonces y siempre con la tradición literaria, con toda la tradición literaria, que hice mía desde el mismo momento en que empecé a escribir” [Torrente Ballester, 1982a, I, 16]. Diferentes modos de interpretación de lo que fue el teatro áureo hemos visto que se conformaron a raíz de la politización literaria a partir de los años treinta, pero las ideas torrentinas al respecto, expuestas en su ensayo *Cincuenta años de teatro y algunas cosas más*, casan bastante mejor con esa tradición de teatro nacional presente entre los escritores de avanzada que el patriotismo fácil y vacío de autores reaccionarios.

En ese mismo ensayo histórico-teórico, Torrente Ballester advierte que “deliberadamente prescindí en él de las formas y autores que me permito llamar extravagantes. Son aquellos que no alcanzaron popularidad” [Torrente Ballester, 1941e: 227]. Es el caso de Galdós, Machado, Unamuno o Lorca, al que prefiere dejar aparte “por no conocer la totalidad de sus obras” [Ibíd.]. En cualquier caso, su posicionamiento respecto a estos es innegablemente favorable, “hallamos altísimas calidades literarias”

²⁸⁰ Algunos estudiosos, como Iglesias Feijoo, habla de este grupo de jóvenes como <<generación del 36>>. Nosotros preferimos no utilizar este término por la dificultad que nos plantea concretar el grupo de estos autores, ya que, igual que en su narrativa posterior, creemos que la obra dramática de Torrente Ballester camina por derroteros diferentes a los de sus coetáneos, tanto de los más conformistas como de los más renovadores.

[Ibíd.], situándose más en esa línea teatral deudora del verdadero “espíritu de su tiempo” que el complaciente teatro burgués que analiza y critica en el citado ensayo. La admiración por autores españoles más próximos, como Lorca, María Teresa León o Alberti, queda patente en la “Introducción” a su *Obra Completa* [Torrente Ballester, 1976, 25]. Aún así, reconoce ciertas carencias en este teatro de vanguardia, al que acusa de producir “excentricidades”. Considera, a pesar de las virtudes que le son innegables, que “tiene un defecto inicial que lo hace inaccesible: presenta problemas artísticos en vez de ofrecer soluciones” [Torrente Ballester, 1941e, 227]. Aún así, considera que las obras de los otros grandes autores renovadores del teatro español anteriores a la guerra no cuajaron por diferentes razones²⁸¹.

Pero el repertorio torrentino se conforma, en gran parte, a partir de propuestas exteriores a nuestro sistema teatral, ya que en su repertorio podemos hallar coincidencias con las preocupaciones de dramaturgos franceses y con planteamientos renovadores de la escena europea como Bertold Brecht. Reproducimos un fragmento de una de las entrevistas que Carmen Becerra Suárez realizó al autor:

“yo estoy embebido en la literatura de vanguardia con una orientación fundamentalmente dramática, orientación que me lleva a un conocimiento lo más amplio posible de las teorías dramáticas y a lo que es entonces el teatro moderno: el teatro expresionista alemán, el teatro francés de la época (fundamentalmente Lennormand, Giradoux..., pero no ellos exclusivamente, por ejemplo Gautillon) y, desde luego, Pirandello [Becerra Suárez, 1990, 200]

En este texto nos muestra Torrente Ballester las influencias en la creación de su propio repertorio dramático. Especialmente significativa es la influencia de Pirandello, al que el denomina “siciliano devoto de Hegel y Dante” [Torrente Ballester, 1976, 31]. Esta afinidad la podemos ver sobre todo en su primera obra dramática, la ya

²⁸¹ “En el de Galdós, por no adaptarse a los convencionalismos escénico de su tiempo; en el de Valle-Inclán, por intrínseca impopularidad de su obra dramática, escrita sin la menor piedad por el hombre –sin esa mínima piedad y simpatía indispensables para que el público tolere en la escena su propia caricatura –; en el de Unamuno, por falta de <<oficio>> y por exceso de profundidad –por plantear, como se decía entonces, <<problemas de intelectuales, problemas sin humanidad>>–, y en los demás, por parecidas razones” [Torrente Ballester, 1941e: 227].

analizada *El pavoroso caso del señor Cualquiera*. Pero las coincidencias van más allá de lo meramente temático, ya que en su concepción global de la literatura ambos autores saben conjugar lo mágico, legendario y fantástico con lo racional y real²⁸².

La influencia del teatro francés en su dramaturgia es también bastante significativa. Las referencias que el mismo aporta en el texto que hemos reproducido nos dan una idea de por donde se movían las influencias de Torrente Ballester. Es especialmente significativa la semejanza de ciertas obras de Giradoux con algunas de nuestro autor, especialmente *Ifigenia* y *El retorno de Ulises*. Su obra *No hubo guerra en Troya*, muestra especialmente una similitud asombrosa con la novela torrentina. La acción de la obra respeta los personajes y elementos originales esenciales del planteamiento y desenlace de la historia; lo diferente en la obra de Giradoux es la transformación de los motivos intermedios o de las motivaciones de los actantes. Este es el mismo proceso que utiliza el ferrolano en *Ifigenia*. Lo que realiza el autor francés es una modificación en “el ángulo de mira y, en consecuencia, el discurrir de la acción, dotada ahora de la capacidad de sugerir otra lectura de una historia ya sabida” [Del Prado, 1994, 1280].

No podemos reducir, aún así, esta influencia a lo meramente temático²⁸³. La evolución posterior del teatro francés, con autores como Salacrou o Anouilh, muestran cierta afinidad con la leve línea que Torrente Ballester empezaba a marcar en su teatro. Salacrou mezcla el, ya por esa época, tradicional teatro burgués con un teatro surrealista. El maniqueísmo de los personajes que vemos en ciertas obras de Torrente Ballester, por otro lado, podemos verlo también en la producción dramática de Anouilh. Un ejemplo de esto podemos verlo si comparamos *Antígona* del francés y *República Barataria* del español²⁸⁴. Por último, el drama psicológico que se empieza a atisbar en el teatro francés de posguerra, como en el de Lennormand, dista mucho de lo que los dramaturgos españoles están pensando en crear en esa misma época. Torrente Ballester puede estar más cercano a esta línea, aunque tampoco se puede tildar su teatro de

²⁸² Esto es lo que Torrente ha venido denominando “racionalizar el misterio” y “misterificar lo racional”, al que ya nos hemos referido anteriormente.

²⁸³ Jean Cocteau lleva a escena reinterpretaciones de mitos clásicos, como *Orfeo* o *Antígona*. El propio Torrente reconoce que la producción de *Ifigenia* vino por la lectura de la obra Giradoux *Anfitrión* 38. Pero tampoco podemos olvidar la producción española que en la posguerra trata de los mitos: Sin ir más lejos, Salvador Esprú compone dos obras como *Antígona* y *Fedra*

²⁸⁴ El binomio *Antígona* – Creonte presenta el mismo maniqueísmo que Petrowski y Listz.

psicológico²⁸⁵. Las dudas acerca de la posibilidad de hacer drama o novela de diferentes temas debido al predominio de la acción o de la psicología, como ya hemos señalado, muestran la preferencia de Torrente Ballester por dejar lo psicológico como tratamiento propiamente narrativo y no dramático.

Estas influencias y tendencias dentro del repertorio activo de Torrente Ballester distancian la producción dramática del mismo respecto de la línea continuista e inocua del teatro español de los cuarenta que vimos anteriormente. Ciertos críticos, al profundizar en las causas del inmovilismo de nuestra escena en esta década, consideran que “persiste una dramaturgia carente de ideas, a la espera de que la vía del humor remedie lo irremediable, o que llegue la influencia del teatro francés” [Oliva, 1989, 79-80]. Ya vimos cómo el teatro de humor de Jardiel Poncela y Mihura, o fracasó o varió hacia el repertorio canonizado, aunque con un valor innegable, pero no estrictamente renovador, al menos en la línea marcada en sus primeras producciones. La influencia francesa pudo llegar, entre otros, por la dramaturgia de Torrente Ballester, pero fueron los esfuerzos de los Teatros de Cámara los que trajeron el teatro francés a la escena española. Y es que si el teatro inglés está unido a una idea de teatro burgués y elegante, el norteamericano y el francés que llegaron a Madrid comparten cierta tendencia a lo intelectual, minoritario y problemático. Estaban mostrando un camino para la tragedia, mostrando que “era posible un teatro moderno, ambicioso temáticamente y absolutamente arraigado en preocupaciones contemporáneas” [García Ruiz, 2003, 121].

Ya hemos hecho referencia a la presencia de dos compañías francesas en temporadas diferentes en el Teatro Nacional María Guerrero. Louis Jouvet mostró su predilección por lo grotesco sin salirse de lo textual, elevando el rango literario de algunas de las obras presentadas por la compañía oficial de ese teatro con los montajes de *L'école de femmes* (24/4/50) de Molière, de gran éxito por su montaje, un clásico renovado, y *Knock ou le triomphe de la médecine* (26/4/50) de Jules Romains. Si bien estos dos montajes supusieron “un buen ejemplo del tipo de comedia culta y sutil a que aspiraban en España ciertos escritores, un teatro bien dialogado, de tono humorístico, con poca peripecia, tema interesante y moderno aunque tan sutil que casi se esfuma”

²⁸⁵ En realidad, no es posible identificar plenamente ningún autor concreto con las ideas dramáticas de Torrente Ballester. Aprovechando el ejemplo de Even-Zohar tomado de Swidler [1997: 31], podemos decir que el autor gallego va llenando su “caja de herramientas” con diferentes influencias que aunque “no se detecten en ese momento, están dentro y van creciendo, juntándose unas con otras y contrastándose” [Becerra Suárez, 1990, 206]

[García Ruiz, 2003, 42], este teatro, aunque renovador, no coincidía con la influencia francesa que hizo suya Torrente Ballester. De carácter más similar a las propuestas torrentinas fue la llegada a comienzos de esta década al María Guerrero, convertido ya en teatro Nacional, de la compañía del director francés Jean Vernier, con *Electre* (25/10/42) y *Amphitrion 38* (21/10/42) de Giradoux, aunque, en fechas tan tempranas de posguerra, su éxito fue más bien reducido. De mayor o menor calidad, las aportaciones de Torrente Ballester pudieron suponer, en esta misma línea de Vernier, un nuevo aliento que ni el propio teatro francés que se representó en nuestros escenarios en esta década pudo insuflar.

Este repertorio, conformado de manera tan ecléctica, y su consiguiente rechazo por la sociedad española de los años cuarenta sirven para tomar el pulso de una sociedad que buscaba evadirse de la realidad, tanto como aquel repertorio consabido y tradicional durante décadas en nuestros escenarios. Es decir, si el repertorio pasivo, el del público que asiste al teatro varias veces por semana, tiene una de sus características definitorias en la búsqueda de la evasión de sus problemas, poca coincidencia puede encontrar con el repertorio de un autor que trata los problemas universales y constantes en el hombre a través de un teatro de ideas, de nociones o abstracciones, pero siempre de manera artística.

Esta vinculación insoslayable que defiende Torrente Ballester con la realidad de su tiempo, se puede ver en la temática redundante dentro de su teatro. En sus propias palabras, considera que para conocer y desarrollar la temática del poder, tema que aparece tangencialmente en su obra *El Casamiento engañoso* y que, ahora desde una perspectiva abstracta, se nos vuelve a presentar en *Lope de Aguirre*, “necesité de la guerra civil española entera, y de todo lo que siguió, para percibirlo como tal realidad [...] coetáneo fue mi descubrimiento del <<mito>> como otra realidad operante, en cierto modo complementaria y con frecuencia opresora” [Torrente Ballester, 1986, 19]. Estas dos realidades de su tiempo son las que formarán la base para desarrollar su obra dramática, a partir de las cuales y con procedimientos formales tomados de las vanguardias, terminará por conformar su breve vida dramática.

Pero no se puede olvidar otra característica de este teatro, tan ligada a los temas que trata, como es el carácter predominantemente imaginativo de sus composiciones. Tal como el mismo autor reconoce y nosotros reflejamos páginas atrás,

la convivencia del “superrealismo”, heredero de su tendencia natural a la fantasía²⁸⁶, con el racionalismo de Poe marcó indefectiblemente el devenir literario de nuestro autor. La tendencia a racionalizar el misterio y a misterificar lo racional, lo que el mismo denominó sus “dos patrias y dos culturas” [Torrente Ballester, 1976, 31], la atlántica y la mediterránea, están presentes en sus primeras obras dramáticas, así como en uno de sus inspiradores más relevante, Pirandello.

Es en este punto de la temática donde, creemos, Torrente Ballester desarrolla su mayor aportación para la renovación de nuestra escena en estos años de mera evasión. Tal como afirma Iglesias Feijoo y hemos podido ver a través de sus textos teóricos, “rechazaba de plano el teatro de mesa-camilla, los discretos galantes y los filósofos de salón y taza de té” [Iglesias Feijoo, 1986, 64]. Primer enfrentamiento claro con el repertorio canonizado en su tiempo, que no es cuestión baladí, ya que, cómo el mismo repitió en sus textos teóricos, “el tema es el armazón dramático, lo que sostiene y hace eficaz a la forma” [Torrente Ballester, 1937, 34]. Fuera de los escenarios españoles quedaba esta temática, así como otras que también cultivó nuestro autor, como tratar el incesto como motivo central de una obra, como ocurre en *El viaje del joven Tobías*, o el amor como salvación recíproca, que también aparece en la misma obra. Pero esta renovación teatral basada en la búsqueda de nuevos temas no sólo supuso el rechazo del público burgués, al que, en sus propias palabras, se debía superar para lograr acceder a través de lo inamovible y común a un teatro nacional, sino problemas con la censura, tal como nos indica el propio autor en el “Prólogo” a su teatro en 1982.

Si retomamos sus artículos teóricos de los años cuarenta, ya estudiados anteriormente, podemos descubrir que su ensayo *De la colectividad en el arte dramático*, es fiel reflejo de aquellos temas que propone como base para su teatro. No importa lo individual tanto como lo colectivo, aunque siempre debe desarrollarse esta individualidad en su justo grado, por lo que la renovación teatral deberá provenir de estos temas colectivos, sea ya el poder, el mito o el amor, pero siempre tratados en su universalidad, no en lo que de particular tienen para cada quien. Si bien el tema del poder aparece claramente en varias de sus obras teatrales, en *Lope de Aguirre* como queda dicho, pero también en *República Barataria*, que “es, o resulta ser, ante todo, una crítica del <<estado de orden>> gobernado dictatorialmente” [Torrente Ballester, 1982a,

²⁸⁶ “Mala cosa ésta de que, cuando uno intenta describir unas piedras, se le enreden historias” [Torrente Ballester, 1982c: 15].

I, 21], es el tema del mito el que desarrolla de una manera más clara y definida, y el que tendrá un desarrollo posterior, quizás más completo, en su narrativa. Y es que este tema del mito y la desmitificación aparece “al menos en cuatro de mis obras publicadas en la década de los cuarenta, cuando aquí nadie desmitificaba, aunque muchos vivieran de mitos” [Torrente Ballester, 1982a, I, 25]²⁸⁷.

Creemos, por tanto, que en la temática encontramos una de las características principales del nuevo teatro propuesto por Torrente Ballester en estos años, y es que el drama no puede permanecer anclado en la mera evasión, en el costumbrismo o en un peligroso conformismo que basa el teatro en trucos conocidos, técnicas caducas y fórmulas dramáticas y escénicas pasadas. Resulta difícil, a los ojos de nuestro autor, mantener fórmulas naturalistas decimonónicas para reflejar al nuevo hombre del siglo XX. No se rechaza el valor de estas técnicas, sino su utilidad para ser otro a través del teatro, enajenarse para volver a uno mismo perfeccionado, tal como pedía Torrente Ballester en su texto *¿Qué pasa con el público?*. Y es que el costumbrismo y la tradición temática española canonizada se alejan de la realidad del tiempo y de lo común del hombre, y es necesario abrir las puertas de los escenarios a los nuevos temas que reflejen, si no la realidad, el espíritu y los problemas de nuestro tiempo y de nuestro ser. Y es que el teatro ha dejado de estar arraigado en la vida para ser reflejo de unas convenciones, de una máscara que parte de la sociedad ha fomentado como propias de la esencia española.

Pero, del mismo modo que la renovación meramente formal carece de sentido, tal como arguía al criticar los movimientos de vanguardia, la renovación temática, pergeñada con fórmulas y técnicas pasadas carecerá de posibilidades escénicas. Y es que es necesario buscar la fórmula adecuada a lo que se quiera contar, como Torrente Ballester trató de hacerlo a lo largo de su producción dramática y narrativa, con mayor o menor acierto. Es en este punto donde podemos destacar las características formales que nuestro autor trata de incluir en el repertorio español. Dejando de lado la temática, aunque sin olvidar el papel primordial que juega en su concepción de necesaria renovación del teatro español, las nuevas propuestas formales que muestra Torrente Ballester a través de sus obras pueden ser consideradas como el elemento más claramente vanguardista de su propuesta dramática y, a la vez, motivo de

²⁸⁷ En un apartado posterior retomaremos este tema del mito y su posterior desarrollo en la obra narrativa de Torrente Ballester.

reconocimiento crítico y del silencio escénico. Falta de voluntad renovadora y de buenas ideas formales no se le puede achacar a Torrente Ballester, aunque sí, como ya hemos señalado, carencia de conocimiento a fondo del arte teatral. El mismo autor reconoció que “ni la invención ni la elocución me causan grandes quebraderos de cabeza: lo que consume mi tiempo y mi ingenio, lo que me sume en dudas, lo que me lleva al acierto o desacierto, es la composición” [Torrente Ballester, 1981, 27]. A través de las características formales de su teatro podremos ver cómo el acierto, efectivamente, está en la invención, pero el desacierto en su composición.

Del vanguardismo asimilado en su juventud, Torrente Ballester desarrollará los elementos característicos en su teatro que lo diferenciarán de autores coetáneos en la España de posguerra. Es a partir de esta iniciación vanguardista y experimental de donde irá creando su propio repertorio, tan diferente de lo usual en su tiempo, y motivo del rechazo del mercado teatral. Según Paulino Ayuso, y como ya hemos dejado entrever anteriormente, la renovación vanguardista partía del “rechazo de un modelo de teatro comercial o <<industrial>>, con el dominio de la terna empresario-actor-público, para establecer el papel preponderante de la creación, es decir, del autor” [Paulino Ayuso, 2001, 196-197]. A partir de aquí surgirá una “<<nueva teatralidad>> (concepción escénica) con una intensa <<dramaticidad>>, basada en el lenguaje verbal (enriquecido, potenciado y también funcionalmente teatral)” [Paulino Ayuso, 2001, 197]. De este modo y, siguiendo al mismo autor, la vanguardia teatral de la que se hace eco Torrente Ballester propondrá “dos dimensiones: problemática en el plano intelectual, experimental en el plano de la construcción dramática” [Paulino Ayuso, 2001, 193].

Si “la problemática en el plano intelectual” vendrá caracterizada por las nuevas propuestas temáticas ya señaladas, el experimentalismo en la construcción dramática será se advierte formalmente por la recuperación del personaje nihilista y la introducción de la figura del narrador en el formato dramático, y como señala G. Maestro, “en formulaciones afines a las del teatro épico brechtiano, entonces completamente desconocido en España” [G. Maestro, 2001, 170].

Respecto al uso de procedimientos característicos del teatro épico, propios de Brecht, del que Torrente Ballester no había recibido influencia, por lo que estaríamos hablando de poligénesis, debe ser destacado el uso constante del texto introductorio o paratexto del que hace gala el autor en la mayoría de sus obras. Ya señalamos la relevancia de tal recurso, más áureo que épico, aunque, eso sí, y como todo elemento clásico, puesto al día, según exigían las vanguardias, en *El viaje del joven Tobías*,

precedido de una Loa, o en *El casamiento engañoso*, donde el Argumentador introduce al público en la situación inicial del drama. La misma estructura aparece en las obras de estos años, con el discurso del Faraute, figura recuperada por Torrente Ballester para el nuevo teatro, en *Lope de Aguirre*, y donde más claramente se ve la figura del autor dentro del drama. En *República Barataria* se sirve Torrente Ballester de tres altavoces, elemento bastante innovador y pocas veces visto antes en los escenarios españoles²⁸⁸, para introducir el tema de su drama. En *El retorno de Ulises*, a pesar de dividir la obra en dos actos, el autor utiliza un largo “Prólogo” introductorio, casi de la misma extensión que los otros dos actos.

Nos resulta esta característica bastante relevante porque muestra cómo la figura del narrador se incluye en el drama de manera bastante clara. Quizás pueda entenderse esta inclusión de un elemento inicialmente ajeno al teatro como una deficiencia, como una imposibilidad del autor para crear una obra completa y cerrada en sí misma, sin necesidad de apóstitos explicativos. Ya hemos hecho anteriormente referencia a uno de los errores más usuales y cotidianos del teatro de esos años en palabras de Torrente Ballester, que no es sino la suplantación de la acción por el diálogo, la narración frente a la acción de los personajes. No creemos que el crítico en su práctica dramática no atienda a este aspecto tan relevante en el teatro, sino que entendemos que esta inclusión del narrador es un recurso renovador vinculado a la renovación temática, ya que “se observa en el discurso de estos personajes una reflexión metateatral, en la que la propia obra se interroga y reflexiona sobre sí misma, sobre la naturaleza, experimentación y experiencia del espectáculo teatral” [G. Maestro, 2001, 172]. En cualquier caso, la principal función de estos textos introductorios es “introducir al espectador en la obra, haciéndole participar de la ilusión dramática” [G. Maestro, 2001. 172]. Procedimiento muy similar al utilizado por Bertold Brecht en su teatro, aunque son muchas las diferencias que en las obras de uno y otro autor podemos encontrar²⁸⁹. Otro origen de esta introducción a la

²⁸⁸ Max Aub ya había hecho uso escénico de los altavoces, pero con una finalidad bastante distinta. En su obra de circunstancias *Pedro López García*, aparece un altavoz que llama a todos los españoles a pasarse al bando republicano. Aunque la finalidad es bien distinta, el uso escénico de este elemento es tan innovador e un caso como en otro, reflejando la circunstancia histórica del tema en la propia escena, ya que ambas obras se sitúan en un conflicto bélico.

²⁸⁹ De hecho en *Dafne y ensueños* no duda en declarar que “me siento respetuosa y absolutamente antibrechtiano, y si esto implica una mentalidad o un corazón burgueses, me trae bastante sin cuidado” [Torrente Ballester. 1982c, 298]. Probablemente el pretendido efecto de distanciamiento o extrañamiento

obra la localiza G. Maestro en la tradición del personaje como prologuista que se inicia con Torres Naharro y la figura del pastorcillo, recogido por Lorca en *El público*, con el <<Prólogo>> del Pastor Bobo.

Se rompe de este modo, a través de la reflexión metateatral, la convención teatral plenamente aceptada y asumida en el repertorio pasivo, aquel con el que juega el público, a partir del cual consume la obra teatral. Esto no es sino una exageración de la convención teatral, aquella contra la que las vanguardias crearon un repertorio con nuevos elementos, entre ellos, la reflexión metateatral, más explícitamente presente en su primera obra dramática, aunque constante en sus sucesivas apariciones tanto en las obras dramáticas de Torrente Ballester, como en su posterior obra narrativa.

Pero Torrente Ballester va más allá de incluir la reflexión metateatral en sus obras, y llega a poner en cuestión las convenciones dramáticas tradicionales respecto a la comunicación teatral. Frente a las construcciones monolíticas donde el número de personajes esenciales, utilizando la terminología respecto a los personajes definida por Torrente Ballester en estos años, se reduce al mínimo, Torrente Ballester desarrolla en varias obras, especialmente en *Lope de Aguirre* y *República Barataria*, un teatro coral, un teatro polifónico, siguiendo la terminología bajtiniana. Aunque esta característica, plenamente desarrollada en el inicio de las jornadas II y III de *Lope de Aguirre*, parezca no suponer una innovación teatral relevante, Torrente Ballester implica al espectador en un “proceso de reacción y de desenmascaramiento social y dramático, es decir, ético y estético” [G. Maestro, 2001, 173]. El espectador no es ya mero receptor pasivo de una obra que, adecuada a su repertorio, no exige prácticamente ningún esfuerzo de su parte, sino que multitud de personajes se dirigen a él, aportando información contradictoria sobre la acción y los otros personajes, lo que exige del espectador un proceso de asimilación y de descubrimiento de la realidad de la fábula. Así pues, la literatura se convierte en un juego de creación y de recepción, pudiendo caracterizar el teatro de Torrente Ballester por este carácter lúdico, tan inusual en el teatro de estos años. En definitiva, de lo que se trata es de “cuestionar los dogmas de un sistema teatral y social muy alejado de una visión auténtica y verosímil de la vida humana” [G. Maestro, 2001, 174].

que propugnaba Brecht era uno de los puntos más controvertidos en su teoría para Torrente Ballester y el hecho que lo distanció tanto del autor germano.

Del mismo modo que aporta una nueva manera de acercarse y de entender el teatro, siendo la función del espectador bastante más activa que en otras propuestas comunicativas teatrales, el lenguaje juega un papel importante en el desarrollo del teatro de Torrente Ballester. Cercano a las vanguardias, como ya hemos señalado, se aleja del lenguaje convencional, del chiste fácil o del lenguaje naturalista, tendiendo hacia un lenguaje más poético y realista con respecto a la obra autónoma, no a la sociedad que lo ve. Y es que parece muy difícil concebir el desarrollo de un teatro con hondas preocupaciones intelectuales, como el de nuestro autor, manejando un lenguaje naturalista²⁹⁰. Aunque debemos advertir que este nuevo lenguaje marcadamente poético nada tiene que ver con el de, por ejemplo, Marquina, como indica Fernández Roca, al indicarnos que sus “recelos ante el llamado “teatro poético” sólo apuntan a la herencia de Villaespesa y Marquina, no a la de Lorca” [Fernández Roca, 1999, 166]. El propio Torrente Ballester aclara el malentendido concepto de teatro poético al afirmar que “por teatro poético se entiende, por ahora, el que está escrito en verso. La operación del bautismo está montada sobre un doble error: la creencia de que hay teatro que rigurosamente pueda no ser poético y la otra de que el ser de lo poético radica en la forma versificada” [Torrente Ballester, 1941e: 221].

Y es que Torrente Ballester busca la expresión adecuada del conflicto interior del personaje que no es ya mero carácter, y la única manera en la que se le presenta con posibilidades de desarrollo en estos años es a través de este lenguaje poético, que nada tiene que ver un lenguaje anticuado y clásico como el de los autores antes citados. Lógicamente con sus deficiencias y con sus cambios, el lenguaje es otra de las cualidades que el teatro de Torrente Ballester aportó, o pudo aportar, a la escena de su tiempo, aunque cabe ir adelantando que este arte predominante verbal “convierte en ocasiones el teatro torrentino en un producto libresco, literario en exceso, lo que constituye un lastre a la hora de su escenificación” [Fernández Roca, 1999, 166].

Otra de las aportaciones del teatro de Torrente Ballester para una pretendida renovación de nuestros escenarios es la recuperación de una larga tradición, como es la del personaje nihilista, aunque modificada necesariamente, siendo la “expresión de prototipos humanos muy actuales, dominados por la perversión y la demagogia” [G.

²⁹⁰ Hay quien puede argumentar que los ejemplos de Ibsen o Maeterlink pueden desarbolar esta idea, pero bien es cierto que desde su primer ensayo teórico, Torrente Ballester defendía un nuevo teatro para una nueva sociedad y un nuevo hombre. Es en este aspecto donde el lenguaje y el modo de hacer teatro en la tradición naturalista le queda corto al autor gallego.

Maestro, 2001, 170]. Si, tal como él mismo ha propuesto, siempre ha respondido al espíritu de su tiempo, pocos personajes pueden ser tan característicos de estos años como el personaje nihilista, configurado, principalmente, a través de la demagogia. Y es a través de este personaje nihilista donde podemos adivinar la “crítica, gran amargura por momentos, y una decepción casi constante y definitiva frente a diversas formas de conducta humana” [G. Maestro, 2001, 177]. Es el personaje nihilista, además de clara característica de su teatro, una de las primeras muestras de desmitificación en su obra, ya que a través de este personaje se logra desmitificar determinados valores y determinados prototipos humanos. Y estos no serán otros que el prototipo de hombre político, el del hombre religioso y el del hombre canonizado por la mitología clásica [G. Maestro, 2001, 180].

Puede quedar caracterizado de este modo el teatro de Torrente Ballester, marcado por un ímpetu vanguardista en lo formal y preocupado por su tiempo y por lo universal e inmutable en lo temático, ambas intuiciones muy alejadas de lo que venía conformando el teatro de su tiempo, como hemos visto en el apartado anterior. Es un teatro imperfecto, sobre todo en lo formal, aunque no se pueden obviar las aportaciones relevantes que propuso, pero en cualquier caso renovadoras, ya que “él había decidido prescindir de los elementos decisivos del teatro, y de la literatura en general, dominantes desde hacía 150 años” [Iglesias Feijoo, 1986, 66].

Podemos concluir después de analizar las influencias en su formación teatral y su opinión respecto al teatro de la década de los cuarenta, que el repertorio torrentino dista mucho del que autores de canonizados y público deseaban ver. Ésta es la principal razón por la que su teatro no fue nunca representado. Es un teatro el de Torrente Ballester más imaginativo e intelectual, con una particular concepción del humor²⁹¹ y una constante preocupación estética y talante lúdico. En palabras de Iglesias Feijoo es el suyo un “teatro a contrapelo del que era habitual en los escenarios”, ya que se basaba en “una actitud reflexiva, consciente y autocrítica, un deseo de replantearse teóricamente las bases de lo que tenía entre manos” [Iglesias Feijoo, 1986, 63].

Según el mismo Iglesias Feijoo “quería un teatro intenso, radicado en la imaginación [...] Quiso crear una realidad propia en cada obra, en lugar de inspirarse en un referente externo” [Iglesias Feijoo, 1986, 66]. En el nuevo ambiente social y cultural,

²⁹¹ Para conocer un poco más de esta concepción y ver las diferencias entre éste y el de sus contemporáneos, se puede ver *Sobre el humor, aquí* de 1980 recogido en Torrente Ballester (2004: 413 - 421)

son muy pocos los que permanecen en España y mantienen su apego por esas formas que conocieron y que comenzaron a cultivar en su juventud, especialmente en teatro. La gran mayoría de los autores teatrales de la posguerra mantendrán la línea que les había llevado al éxito comercial en los años anteriores. Aunque, como indica Bourdieu, existe una “correspondencia entre unos cambios internos [...] y unos cambios externos [...] que ofrecen a las nuevas categorías de productores y a sus productos unos receptores que ocupan en el espacio social posiciones homólogas a su posición en el campo” [Bourdieu, 1995, 376], los intelectuales del denominado grupo de Burgos no tuvieron una correspondencia social con las tomas de posición que adoptaron dentro del sistema cultural de posguerra, por lo que permanecieron excluidos del centro canonizado, y en el teatro, Torrente Ballester. El cambio social, en definitiva, no tuvo la dirección que ellos propugnaron y desearon.

Ahondaremos más adelante en la plasmación de estas ideas en las obras concretas de estos años, del mismo modo que hicimos anteriormente con sus tres primeros dramas, y trataremos de conocer los motivos por los que se puede considerara a este, un teatro ambicioso pero fallido en parte, o un teatro en ciernes. En cualquier caso, nos queda por examinar otra característica básica del teatro de Torrente Ballester, renovadora como ninguna, tanto por su innovación como por su rechazo de lo usual y canonizado, como es su concepción y uso de los géneros dramáticos.

2.2.1.- La cuestión de los géneros en Torrente Ballester.

Hemos venido haciendo referencia en este apartado a diferentes conceptos característicos de la denominada Teoría de los Polisistemas. Uno de los más relevantes, como ya hemos indicado, es el concepto de repertorio, concepto que pretende definir los materiales y reglas que regulan la producción y el consumo de los productos literarios. Las desavenencias entre el repertorio utilizado por el productor y por el receptor producen una incomunicación que puede traducirse como fracaso comercial, que no fracaso literario. De hecho, el fracaso comercial de Torrente Ballester puede y debe buscarse, al menos en parte, ahondando en incomunicación surgida de la incompatibilidad de los repertorios utilizados.

Uno de los elementos básicos del repertorio es lo que Even-Zohar ha definido como <<modelos>>, que “consisten en la combinación de *elementos* + *reglas* + *las*

relaciones sintagmáticas” (<<temporales>>) que se imponen sobre el producto” [Even-Zohar, 1997, 35]. Resulta sencillo incluir de este modo el concepto de género literario dentro del concepto de repertorio, pero, si profundizamos un poco más, podemos hallar el punto del que parte: el concepto de modelo. Un género no es un departamento estanco, sino que puede evolucionar, permite introducir diferentes modificaciones o, al menos, combinaciones de sus elementos característicos²⁹². Pero, siguiendo las ideas del teórico israelí, “el modelo, desde el punto de vista de su producción potencial, incluye un cierto tipo de pre-conocimiento [...] para el receptor potencial el modelo consiste en ese pre-conocimiento según el cual se interpretan los acontecimientos” [Even-Zohar, 1997, 35-36]. De este modo, el rechazo de los modelos genéricos del repertorio canonizado implica, necesariamente, una brecha muy difícil de salvar con respecto al receptor.

De este modo podemos ver otro elemento de clara disonancia entre el teatro de Torrente Ballester y el que se representa en los años cuarenta. El rechazo de aquellos modelos conocidos, o pre-conocidos, por el público en favor de otros, clásicos en nuestra literatura pero ininteligibles ya en los escenarios contemporáneos, no favorece la comprensión de las obras. Pero al mismo tiempo, este cambio de géneros o modelos genéricos, adaptados a los nuevos tiempos, es muestra de renovación. Y es que el repertorio, y los elementos que lo componen, como un modelo, no sólo “tiene[n] que estar disponible[s], sino que también su utilización debe ser legítima” [Even-Zohar, 1997, 33]. Y la legitimidad no proviene del productor, sino exclusivamente de “la institución en correlación con el mercado” [Ibíd.]. Esta puede ser la razón, entre otras, de que la tragedia de Buero Vallejo sí triunfe en 1949 y los nuevos modelos genéricos utilizados por Torrente Ballester carecieran de representación prácticamente, ya que el público que acude a las representaciones de Buero Vallejo se estaba formando durante los años de creación dramática de Torrente Ballester.

²⁹² Bien es verdad que un género literario tiene características bien definidas, pero nunca es inmodificable. Puede que la institucionalización de determinados géneros y el reducido mercado para otros modelos restrinjan la concepción de un género concreto a una forma muy determinada, pero siempre habrá quien pueda recombinar sus elementos para modificarlo. En cualquier caso, de la más fuerte canonización surge un “hábitus”, como señala Bourdieu, un aprendizaje a través de la experiencia, que no hace sino reforzar esa propia canonización, lo que dificulta la modificación de los géneros. Queda, en este caso, el enfrentamiento al canon a través de propuestas radicalmente diferentes.

Creemos, por tanto, que el cambio en el uso de los géneros por Torrente Ballester no es una cuestión baladí, sino que, por el contrario, muestra su carácter renovador, ya advertido en sus escritos teóricos y su exacerbada defensa de la recuperación del género trágico. Y es que, si la renovación teatral propuesta por nuestro autor está basada en la búsqueda de nuevos temas, frente al agotamiento de los temas burgueses, más propios de finales del XIX y comienzos del XX, y su posterior desarrollo con formas adecuadas a éstos, los géneros dramáticos heredados del primer tercio del siglo, no pueden tener validez para el nuevo teatro. Y es que el tema del adulterio o de la prostitución, por ejemplo, en modelos o géneros determinados carece de la fuerza y significación que podría adquirir en un género diferente. Torrente Ballester reflexiona sobre el adulterio como tema dramático, defendiendo que la toma de posición del autor respecto del tema no es ni casual ni caprichosa: “consciente o inconscientemente, procura situarse en un plano de coincidencias con la sociedad que ha de juzgarle, y si ella sobreestima lo humano, en lo humano insistirá el drama, y si lo social o religioso, la insistencia será sobre ellos” [Torrente Ballester, 1941a: 238]. Obviamente, todo planteamiento determinado por la sociedad de este modo vendrá acompañado por la adopción de un género proclive al desarrollo de ese planteamiento, por lo que el uso de determinadas formas genéricas delimita una determinada forma de desarrollar los temas. En el caso de que tratemos de valernos de unas formas para expresar ideas opuestas a las que las determinaron, “en el mejor de los casos, cuando las ideas no acaben siendo dominadas por el sentido opuesto de las formas, alcanzará una pugna entre heterogéneos, una obra de arte en cuya forma percibiremos las pulsaciones de unas ideas... que no corresponden a esas formas” [Monleón, 1971, 139].

Este es el motivo por el que Torrente Ballester, en diferentes artículos de teoría y crítica teatral, exalta las virtudes de la sátira y de la farsa. Es el género propicio para desarticular a través de las formas una determinada toma de posición, siempre y cuando, tal como él advierte, se tomen las medidas oportunas para que esa sátira o farsa no degeneren en la forma genérica prototípica del posicionamiento que se quiere ridiculizar.

En cualquier caso, el mantenimiento impertérrito de los géneros, sin variación alguna, o con las mínimas, impide una renovación del repertorio por mucho que los temas varíen o que se adopten formas teatrales nuevas, ya que el género implica “una forma <<adecuada>> para expresar <<una>> concepción determinada de la sociedad” [Monleón, 1971, 139]. Estudiar los géneros teatrales en estos años y en los posteriores, sobre todo en aquellos autores que se aferran a fórmulas ya caducas, implica, “primero,

considerar que las formas habituales del teatro español corresponden a la expresión de unas ideologías conservadoras; y, segundo, no <<dejarse>> atrapar por ningún concepto preestablecido sobre lo <<teatral>>, sino repensarlo y tener muy presente que la creación dramática comporta muy fundamentalmente la búsqueda de las formas que expresen nuestras ideas y sentimientos” [Monleón, 1971, 146]. En definitiva, en la España de la posguerra, las diferencias entre las generaciones tratadas por alguien cuyo teatro “responde a la doble idea de la crisis de la burguesía y de la necesidad de sobrellevarla con suavidad” [Monleón, 1971, 140], como es el de Benavente y su alta comedia, da frutos como *Abuelo y nieto*, mientras que un tratamiento trágico de este mismo tema podría suponer un cambio mucho más radical en nuestra escena, como ocurrió, salvando las distancias con *Historia de una escalera*.

No es, por tanto, mera cuestión formal, sino que la elección del modelo o género determinará en gran medida no sólo el tratamiento que se da al tema, sino también la aceptación por parte del público, partícipe o ajeno a ese pre-conocimiento del que hablaba Even-Zohar. Es, en definitiva, una decisión que exige un posicionamiento dentro del campo literario, que dependerá de ese <<habitus>> que se ha ido adquiriendo a través de la experiencia, como subrayaría Pierre Bourdieu. Según el sociólogo francés, la estructura presente en todos los géneros tiende a funcionar como una estructura mental, organizando la producción y la percepción de los productos [Bourdieu, 1995, 244]. Por este motivo y los anteriormente citados, nos parece muy relevante cómo las obras de Torrente Ballester, en primer lugar, participan de la línea renovadora que recuperaba géneros olvidados por los autores de su generación y defendidos por las vanguardias, eso sí, siempre con una modernización que evite los anacronismos no deseados²⁹³ y, en segundo término, crean otros géneros nuevos, que surgen de la necesidad del tratamiento y del posicionamiento que adopta el autor.

Como crítico, teórico y creador dramático, Torrente Ballester ofrece una toma de posición muy clara en lo que respecta a los géneros dramáticos, tanto por la crítica de los géneros canonizados por el teatro de su tiempo, a los que se refiere en sus críticas teatrales, como en la sugestión de revalorizar algunos géneros olvidados, ya en su papel

²⁹³ Una de las características de una de sus primeras obras, *El viaje del joven Tobías*, está caracterizada por un “anacronismos de colegio” [Iglesias Feijoo, 1986, 65], aunque no compartimos esta caracterización. Como vimos en su momento, creemos que esta inclusión anacrónica busca un tratamiento diferente de un tema bíblico conocido, por lo que lo consideramos como un rasgo más reseñable que condenable en el planteamiento de la obra.

de teórico del teatro. Incluso en sus creaciones teatrales propone formas genéricas novedosas que, provenientes de sus reflexiones teóricas, tratan de adaptar la forma a las exigencias temáticas. De este modo, si sus primeras obras dramáticas responden a géneros existentes, son géneros adaptados a la forma que su planteamiento temático requiere para el pleno desarrollo de la obra, mientras que en obras posteriores, llega denominar una de sus obras “Teomaquia en tres actos”, que si bien no responde a una forma genérica determinada, responde perfectamente a las intenciones del autor en el planteamiento del drama.

En cualquier caso y siguiendo la línea establecida en el comienzo de este tercer apartado, comenzaremos por referenciar las opiniones torrentinas respecto a los géneros más populares y usuales en el teatro de su tiempo para desarrollar, posteriormente, el uso que hace el autor de éstos en su teatro; de este modo, la comparación nos dará una muestra más de la renovación propugnada por el ferrolano en diferentes aspectos del teatro.

Ya hemos hecho alguna referencia al posicionamiento torrentino respecto a lo que los géneros de éxito del teatro se refiere en el acercamiento que realizamos a su teoría dramática en estos años cuarenta. Tanto en esas reflexiones como en las críticas teatrales de estos años, la dependencia establecida por el autor entre el género elegido por el autor y el público que asiste al espectáculo es una constante. De este modo, la máxima en estos años resulta ser la adaptación del género al público y no a la obra en sí, debilitando en gran medida la autonomía del arte teatral. Los géneros analizados por Torrente Ballester en estos trabajos no son condenados, por tanto, por sus carencias formales, sino por “la carencia del proyecto del autor y de la incapacidad del mismo para atenerse a la rigurosa matemática que ha de presidir la composición” [Pérez Bowie, 2007: 31]. Esta idea responde a aquella unidad de emoción y estilo que ya formuló en su *Razón y ser de la dramática futura*, donde recalca la necesidad de que una persistente actitud del artista ante su obra y la correspondencia de esta actitud y sus resultados con el orden propio del arte teatral. Esta falta de unidad de estilo es la que convierte determinadas obras en fracasos artísticos, ya que, como el propio autor equipara, el resultado obtenido se asemeja al que obtendría un pintor “si en el trance de pintar a un hombre, reprodujese fielmente la mitad derecha y al pintar la izquierda estilizase los elementos hasta la pura geometría o la pura idealidad” [en Pérez Bowie, 2007: 31].

El melodrama, por ejemplo, no carece de autonomía propia, tendiendo al sentimentalismo, tan característico en el teatro de estos años, por la incapacidad del

propio autor para sostener la tensión dramática, haciéndolo derivar, en muchos casos, hacia la cursilería. Es el caso, por ejemplo, de *Los años del bachillerato*, de André Lacour, donde se “extrema la carga sentimental” en busca de un melodramatismo que acaba con la escasa “poesía dramática” que el autor consiguió insuflar en su obra [“Estreno de “Los años del bachillerato” en el Lara”, Torrente Ballester, 1960: 35].

Esto no implica que el melodrama sea un género que Torrente Ballester defienda como motor de posible regeneración del teatro. Posee unas carencias que lo imposibilitan para tal función, como el esquematismo de sus personajes, característica principal también del sainete, que define como “un género que insiste en lo accidental y en lo pintoresco de los personajes” [“Estreno de “Los pobrecitos” en el María Guerrero”, Torrente Ballester, 1957: 18], o el papel fundamental que el azar juega en estas obras, dejando de lado la lógica irreprochable de los acontecimientos. El melodrama como género tiene validez tanto en cuanto es un género de éxito, pero carece de validez artística porque “en su desarrollo no se cumple esa ley de “necesidad”. Desarrollar un tema melodramático en tal modo que esa ley se cumpla es dar gato por liebre; es presentar como melodrama un viejo drama” [“Crónica teatral. Septiembre”, Torrente Ballester, 1949: 267].

El papel otorgado al melodrama en la particular teoría de géneros torrentina es, como el de otros muchos, un papel reducido a la ironía o sátira: “Nuestra opinión particular, que en modo alguno aspiramos a que sea compartida, es que el escritor que se propone escribir un melodrama sólo puede hacerlo de un modo irónico: sólo puede hacer una parodia en que los efectos melodramáticos queden al descubierto” [“Crónica teatral. Septiembre”, Torrente Ballester, 1949: 266]. Muy próxima a esta idea es su defensa de la farsa como “la única manera de tratar en el teatro las cosas graves de la política, es decir, tomándolas un poco a broma” [““La Máscara” abre la temporada en el Alcázar”, Torrente Ballester, 1953: 13]. La valoración de este género coincide prácticamente en su totalidad con la vertida sobre el melodrama, remarcando el crítico la necesidad de que “si una comedia comienza en pura farsa, dejémosla que ella sola camine hacia el final sin abandonar los caminos de la farsa” [“Estreno de “Es más fácil soñar””, Torrente Ballester, 1951: 16]. La gran diferencia entre un género y otro radica en la capacidad regeneradora de la farsa, tan admirada por los vanguardistas y el propio Torrente Ballester en su juventud. De hecho, Torrente Ballester lamenta el abandono de esta línea farsesca del teatro en García Lorca, argumentando que “estoy convencido de que nos hubiera regalado una visión cómica de Andalucía tan importante, por lo menos,

como la visión trágica representada por “Bodas de sangre” [““La zapatera prodigiosa”, en el Eslava”, Torrente Ballester, 1960: 17].

Respecto a los otros géneros de éxito en esta década, poco podemos añadir a lo argumentado en sus textos teóricos y críticos recogidos páginas atrás. Todos adolecen de las mismas carencias: por un lado, unas deficiencias estructurales, por la dependencia de su desarrollo en función de los gustos del público y no de la lógica interna de la obra, ya que “son los materiales mismos los que condicionan la forma” [Torrente Ballester, 1981: 20]; por otro, unas deficiencias formales, originadas por el mantenimiento de unas estructuras genéricas caducas, desacordes con respecto al tiempo histórico en que se representan, tanto en cuanto “a cada obra corresponde un modelo ideal que al escritor compete adivinar y realizar en la medida de lo posible” [Ibíd.]. Así pues, alta comedia, teatro histórico-poético, entendido éste exclusivamente como el teatro en verso, astracán, melodrama o sainete, adolecen de un verdadero arraigo que sustente su validez, ya que se han forjado en las últimas décadas a base de reflejar convencionalismos que determinan todo el desarrollo de la obra, impidiendo el desarrollo lógico del drama.

Desde este planteamiento resulta muy difícil desarrollar un teatro renovador sin remozar las estructuras genéricas. Por este motivo Torrente Ballester, desde un principio, busca nuevas formas de expresión adecuadas a las nuevas ideas que desarrolla en su teatro. No es un rechazo aleatorio de determinadas formas, sino que es la elección de unos géneros en función de los materiales escogidos para llevar a escena. Así pues, *El pavoroso caso del Señor Cualquiera* es una farsa metatetral, haciéndose eco el autor de ese interés de las vanguardias por desmontar las convenciones teatrales más arraigadas, sin olvidarse de plantear temas más existenciales que los juguetes cómicos o las obras de alta comedia de estos años. En las siguientes obras, Torrente Ballester trabaja, en lo que a los géneros se refiere, de manera bastante similar, retomando un género clásico para adaptarlo al nuevo siglo. Y es que *El viaje del joven Tobías*, “misterio representable en siete coloquios”, y el auto sacramental *El casamiento engañoso*, retoman esa línea renovadora que pretendía redireccionar el teatro hacia sus orígenes áureos. Esta idea, generalmente reducida a las aportaciones republicanas antes y durante la guerra, se patentiza, con un valor ideológico diferente, pero similar en lo que a materia teatral se refiere, en los ensayos de Torrente Ballester en estos años a través de la idea de recuperar ese ‘teatro nacional’ capaz de interesar a todos por su carácter global.

De su siguiente obra, *Lope de Aguirre*, debemos destacar un elemento muy diferenciador respecto a lo que se hacía en España por aquellos años. Y es que esta obra histórica la denomina <<crónica dramática>>. Ambos términos nos muestran dos de sus influencias más significativas: el teatro y, sobre todo, la historia. Esta interacción entre la historia y la literatura, especialmente el teatro, no es ni mucho menos novedosa, ni siquiera en estos años cuarenta o en los inmediatamente anteriores. Ejemplos de drama histórico podemos encontrarlos en Agustín de Foxá y su *Baile en capitanía*, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco con *La mejor reina de España (Figuración dramática en verso y prosa)*, pero sobre todo Pemán, especialmente con *La santa virreina y Metternich*, y Mariano Tomás con *Santa Isabel de España*.

Ya hemos señalado las deficiencias meramente teatrales que gran parte de este tipo de teatro conllevaba, especialmente en lo que al lenguaje se refiere. Torrente Ballester, por contra, comienza la obra con un discurso del Faraute en el que advierte la novedad, en lo que al lenguaje y las actitudes respecta, que la obra aporta:

“La historia nos brinda esquemas que el poeta ha de rellenar con su propia fantasía, si grande, siempre reducida a los límites que le impone el tiempo y que no puede traspasar. Por esta razón, estos hombres antiguos hablarán con palabras actuales, y el matiz de sus pasiones tendrá el eco de las nuestras. Sean ellos vivos, y el poeta tendrá por bien gastadas las horas que consumió en su invención difícil” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 220]

Por otro lado, en la época de la posguerra parecía obvio que la exaltación de la España imperial, a la que Torrente Ballester no renuncia en su *Razón y ser de la dramática futura*, tuviera su correlato teatral con obras ambientadas en esta época de los Reyes Católicos y el posterior desarrollo imperial. En palabras de Torrente Ballester, “por aquellos años, se usaba la conquista española de América como tema útil para la restauración del orgullo nacional, en realidad menoscabado aunque no lo pareciese”, aunque, sigue diciéndonos más adelante, “a mí, curiosamente, me atrajeron las figuras disconformes, los rebeldes y sus conductas fueron objeto de comentario y estudio en mis cursos” [Torrente Ballester, 1982a, I, 19]. Que su posicionamiento dentro del campo sea periférico por sentirse más atraído por aquellos personajes alejados de lo idealizado de la época imperial es una cuestión más temática que genérica y a ella

volveremos más adelante. Lo que nos interesa en este momento es incidir sobre la denominación genérica utilizada por el autor.

Y es que Torrente Ballester podría haberlo denominado “drama histórico”, pero decide calificarlo de “crónica”, es decir, como género más histórico que literario, aunque, eso sí, dramatizada. Es decir, que pretende alejarse de las composiciones meramente dramáticas que utilizan los hechos para justificar o glorificar algo. De lo que aquí se trata es de recrear la historia de un personaje concreto, pero sobre un escenario, lo que le confiere una realidad diferente, pero siempre realidad. Como ya hemos señalado más arriba, Torrente Ballester no duda en el “Prólogo” de justificar porqué denominar a esta tragedia <<crónica dramatizada>>:

“De un manojo abundante de hechos escogió [el autor] unos cuantos para incluirlos en la pauta dramática; de las palabras que la historia conserva, aquellas que le parecieron mejores para su propósito. Y donde no había hechos ni palabras, puso las que, dictadas por la imaginación, halló más conformes” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, 220-221].

Este planteamiento nos vuelve a dirigir hacia aquellas afirmaciones anteriores sobre la autonomía del drama. Como profesor de Historia de América en Santiago entre los años 1939 y 1942, Torrente Ballester es buen conocedor de la figura de Aguirre, aunque su descubrimiento se debe, tal como él mismo reconoce, a la lectura de *las inquietudes de Shanti Andía*, de Pío Baroja [Torrente Ballester, 1982: 18]. Las diferentes crónicas y relaciones de Indias que maneja le permiten recrear la figura de Lope de Aguirre, primero en un relato arcaizante, *Lope de Aguirre, el peregrino* [Torrente Ballester, 1940], en el que él mismo advierte que “no aspira a agotar el tema, ni histórica ni poéticamente” [Torrente Ballester, 1940: 120], y después en una obra de teatro en la que, “donde no había hechos ni palabras, puso las que, dictadas por la imaginación, halló más conformes”. Es, por tanto, el propio texto el que pide mantener una lógica, una “poesía dramática” al que hay que sacrificar la historia, incluso en obras como ésta, donde la Historia funciona como eje temático [Becerra Suárez, 2005: 52].

En diciembre de 1941, Torrente Ballester publica una crítica teatral muy significativa en relación a esta obra suya: “Calderón: Estreno de “María Antonieta””, de Ardavín y Mañes. En ella podemos leer lo siguiente en lo referente al teatro histórico:

“El autor se ve obligado, primero, a elegir y seleccionar; después, a deformar los hechos de manera que se acomoden a la pauta dramática con la artística violencia permisible, porque a lo que se aspira no es a la redacción de una crónica, sino de un drama que encierra valor en si mismo, no en la fidelidad con que recoja o exponga determinados hechos” [“Calderón: Estreno de María Antonieta”, Torrente Ballester, 1941: 3]

Aquí radica la novedad de su obra en lo que al género se refiere. Es una crónica porque es un tema histórico, pero está dramatizada porque está sujeta a las exigencias artísticas, es decir, deformada en función de las exigencias de la materia teatral. Ceder ante los hechos o, por el contrario, someter los hechos a interpretaciones ideológicas gratuitas y no a la propia lógica del drama, como era norma habitual en gran parte de este teatro histórico, significa renunciar a un teatro artístico y autónomo en defensa de un teatro interesado en el fácil aplauso y aquiescencia de un público que demanda únicamente lo consabido. Por el contrario, renunciar al drama histórico por una crónica dramatizada, con las connotaciones que el propio autor señala, significa autonomizar la materia dramática hasta el punto que sea exclusivamente ella la que determine el desarrollo de la obra y de todos los elementos formales.

Por este motivo Torrente Ballester decide realizar una drástica selección de episodios, reduciendo la lucha por el poder a tres episodios simétricos que se corresponden con cada una de las tres jornadas, retomando, en cierto modo, aquella estructura geométrica de *El viaje del joven Tobías*. En esta obra, la tripartición se llevará a cabo en torno a la conspiración y rebelión contra Orsúa, Guzmán y Aguirre en cada una de las jornadas. Del mismo modo, opta por una cierta inconcreción espacial, “evitando sistemáticamente los topónimos, apuntando a una América sincrética, soñada y literaria” [Fernández Roca, 1996: 638], y temporal, con una intencionada imprecisión cronológica.

Respecto a su siguiente obra, *República Barataria*, resulta muy difícil enclavarla en un género concreto, sobre todo si nos dejamos guiar por las indicaciones del propio Torrente Ballester que la caracteriza como “Teomaquia en tres actos. El primero dividido en dos cuadros”. El término <<teomaquia>> nos remite a la mitología clásica y a las guerras entre seres mitológicos, ya sea la titanomaquia o la gigantomaquia. Pero en este caso existe una diferencia muy clara, y es que, a falta de seres superiores combatientes, es la lucha de un místico y de un ateo, de un hombre de

acción y de un soñador, la que desarrolla la trama principal. Es, en este caso, una desmitificación de este género épico, a través de los cuales nos han llegado esas antiguas leyendas de enfrentamientos mitológicos. Lo que antaño era sobrenatural es ahora mundano y, como veremos más adelante, vituperado por el autor.

Algunos críticos han considerado que es éste un drama político, aunque, coincidiendo con Fernández Roca, creemos que la disputa de los dos antagonistas no se sitúa en lo político, sino que el conflicto “se establece a nivel moral y humano” [Fernández Roca, 1999, 177], lo que ayuda a conferir mayor sentido a esta caracterización de la obra como <<teomaquia>>, ya que el enfrentamiento concreto de dos asilados en una embajada durante una guerra adquiere una significación universal, merecedora, por su universalidad, de compartir género con los mitos de las antiguas luchas titánicas. A pesar de las deficiencias que se pueden observar en su composición, y que señalaremos más adelante, volvemos a resaltar la relevancia que tiene la definición genérica que utiliza Torrente Ballester para caracterizar su obra. Esta universalidad en la temática, que vuelve, una vez más, a presentarse ante nosotros, es, como recordaremos, una de las exigencias de Torrente Ballester para regenerar y renovar el teatro español: evadir las preocupaciones de clase para hacer del teatro un espectáculo capaz de reunir, a través de temas universales, a un público disgregado ante la profesionalización del teatro hacia varios géneros que tienden hacia lo diferencial y no lo genérico y común.

Su siguiente obra, *El retorno de Ulises*, podemos calificarla sin demasiadas dificultades dentro del género de comedia, a pesar de carecer de subtítulo o indicaciones al respecto. Sin embargo no es una comedia al uso, no sólo diferente a aquellas comedias características de su tiempo, sino que tampoco se puede identificar con una comedia más clásica, ya que, tomando elementos trágicos, compone una comedia. Bien es verdad que en esta obra se alternan elementos elevados y nobles con otros más mundanos y corrientes, pero un conocedor de Aristóteles, y no podemos dudar que Torrente Ballester lo era, como se puede deducir muy fácilmente de la lectura de *Razón y ser de la dramática futura*, no puede, tratando de respetar la ortodoxia, componer una comedia a partir de personajes de rango superior, con el coro y corifeo y una clara anagnórisis.

Lo más sorprendente de esta comedia es, desde el punto de vista genérico, cómo unos elementos trágicos y respetando las reglas básicas de composición de este género, Torrente Ballester crea una comedia que “nada tendría que reprochar

Aristóteles a su estructura” [Fernández Roca, 1999, 179]. La razón de este cambio puede encontrarse en la desmitificación que se lleva a cabo, es decir, que, “creadas sistemáticamente unas expectativas de tragedia, éstas no se cumplen, de los que resulta un universo trágico degradado” [Fernández Roca, 1999, 181]. Los personajes son nobles, grandes, trágicos y heroicos, pero ante situaciones humanas resultan desairados. Esto, lógicamente, provoca una sonrisa cómplice. De hecho, uno de los personajes de la obra, Telémaco, presenta claramente esta postura: “Esperábamos una tragedia y esto no ha pasado de parodia” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II, 185].

Pero se puede ir más allá, y ver no sólo un comedia, sino una sátira a través de esta desmitificación de los personajes de la obra, llevada a cabo por la desproporción “entre sus hipotéticas virtudes y las prosaicas circunstancias en que han de demostrarlas” [Fernández Roca, 1999, 181]. Ya hemos visto la propensión de Torrente Ballester a defender la farsa o la sátira como elemento renovador en el teatro, pero siempre desde unos postulados bien definidos:

“Para ejercer la sátira, debe elegirse una posición firme, y, desde luego,, distinta de aquella que se satiriza. Por es la sátira contenida en el teatro burgués, que es sátira de la burguesía desde el punto de vista de la burguesía, es ineficaz” [Torrente Ballester, 1941e: 214]

Desde este planteamiento es bastante más fácil comprender la dimensión satírica que la desmitificación tiene. Unida a la ironía, tan recurrente desde estos años finales de la década de los cuarenta en la obra literaria de Torrente Ballester, esta obra muestra un posicionamiento genérico renovador frente a a escena comercial de esos años.

De este modo, Torrente Ballester continúa modificando géneros, jugando con ese pre-conocimiento que implican estos modelos, actitud muy poco trabajada en nuestros escenarios, con las escasas excepciones de Jardiel Poncela y alguna obra extranjera representada por los Teatros Nacionales, como *La herida del tiempo* de Priestley, entre algunos otros.

De la última de las obras escritas en sus inicios literarios, *Atardecer en Longwood*, necesitaremos acudir al propio autor para conocer más esta obra. Y es que leída aisladamente, parece moverse esta obra entre la comedia histórica, la de enredo y la de costumbres. Sin embargo, esta comedia no fue escrita para cerrarse sobre sí

misma, sino que, como dice el propio autor, “esta comedia debería completarse con otra, igualmente en un acto, *Amanecer en Richmond*, cuyo tema sería el de un hombre, inventor de un navío submarino, con el que intenta liberar a Napoleón, y que fracasa (hasta la muerte) en la experiencia del invento” [Torrente Ballester, 1982a, I, 27].

Aunque esta explicación parezca superflua, la consideramos relevante para poder caracterizar genéricamente la obra. Y es que esta “pieza en un acto” no es tal, al menos a la luz de sus propias palabras, ya que esta comedia histórica, no es más que el primer acto de una obra más amplia donde se pretendía que “la estructura de la acción coincidiese con un movimiento paralelo de las conciencias” [Torrente Ballester, 1982a, I, 26]. Esta característica diferenciaría esta obra de las demás, pero, al verla con la nunca realizada *Amanecer en Richmond*, el contraste sería evidente. No es una mera comedia histórica, sino un acto que debería desarrollarse en paralelo a otro acto que evidenciara el apogeo del mito en la segunda y el declive del mismo en la primera.

Genéricamente, pues, *Atardecer en Longwood* es la pieza que menor valor renovador puede tener, aunque no podemos olvidar que Torrente Ballester no pretende mitificar y desmitificar en la misma obra, sino condensar en dos piezas breves un momento y otro. Crear de este modo dos obras independientes pero estrechamente vinculadas y necesitadas la una de la otra, es un esfuerzo que parece que superó al autor. Sin embargo, tampoco se puede olvidar que esta obra, del mismo modo que *Lope de Aguirre*, tiene la historia como eje temático y ésta, de manera aún más clara que en la obra anterior, es sometida violentamente a las exigencias dramáticas del tema muy diferente, por ejemplo, del planteamiento de la obra mussoliniana de *Napoleón*, que Torrente Ballester analizó en una crítica teatral tal como vimos en el tercer punto de este capítulo.

Después de esta obra, Torrente Ballester abandonó la práctica teatral debido al fracaso en sus innovaciones, que como hemos visto ahora, abarcaban hasta los géneros literarios, aunque en su última obra esta innovación se diluyera bastante. Tardará muchos años en escribir otra obra dramática, y la que hará distará, al menos en apariencia, mucho de lo que su teatro prometía en los años 30 y 40. Y es que *Una gloria nacional (episodio dramático de la belle époque)* adopta características del drama burgués y una óptica ciertamente realista. Puede parecer que Torrente Ballester claudica finalmente en su creación dramática frente al drama burgués, que parece cultivar en esta obra, pero, como señala Fernández Roca, “en un quiebro irónico y cómplice, subvierte el discurso cargándolo de una intencionalidad crítica inesperada en

tal género” [Fernández Roca, 1999, 189], rompiendo, como lo hizo en *El retorno de Ulises*, con las expectativas creadas por el género.

Del mismo modo que en sus anteriores obras, Torrente Ballester vuelve a retomar un modelo o género determinado para subvertirlo y cambiarlo, adaptándolo a los nuevos tiempos. Si en sus primeros años, su orientación, en lo que respecta a los géneros, buscaba entre los géneros clásicos, como en general en la vanguardia teatral, desengañado de la práctica crítica no duda en desmitificar y jugar con el pre-conocimiento de ese modelo de teatro que impidió que su teatro pudiera ser representado.

Hasta aquí, en torno al año 1962, llega la producción teatral de Torrente Ballester. Pero no tiene porque acabarse en este punto un posible estudio acerca de la cuestión de los géneros en Torrente Ballester, ya que su obra narrativa es también de muy difícil clasificación genérica. Sigue abierto un amplio campo de estudio en torno a Torrente Ballester y su relación con los géneros literarios. En cualquier caso sirvan estas notas para sacar, aunque sea la única, una conclusión: las diferencias en el uso de los géneros literarios que Torrente Ballester representa respecto a sus coetáneos muestran no sólo un posicionamiento dentro del campo cultural, lo que amplía en mucho las meras diferencias formales, sino que muestra una actitud diferente a la hora de afrontar los temas dramáticos y los literarios. El tema elegido exigirá el género que más le convenga y no se puede forzar la obra entrar en un encorsetado esquema de géneros canonizados y de escasas posibilidades evolutivas. La combinación de diferentes elementos de un amplio repertorio fue la base, a partir de la cual, Torrente Ballester trató de replantearse los caducos modelos genéricos españoles, anclados en el uso, la costumbre y el éxito fácil.

Y es que respecto a los géneros, Torrente Ballester, retomando a Bourdieu, trata de llegar a la “institucionalización de la anomia que es correlativa a la constitución de un campo en el que cada creador está autorizado a instaurar su propio *nomos*” [Bourdieu, 1995, 109]. De igual modo que él, cualquier escritor debe buscar lo necesario dentro del repertorio que se le ofrece. Si bien se puede dudar de sus resultados logrados en su teatro en general, en este ámbito de los géneros, creemos, Torrente Ballester aportó una actitud nueva y necesaria para no anclarse en un pasado impositivo bastante caduco a esas alturas.

2.2.2.- Hacia un nuevo teatro falangista. *Lope de Aguirre* y *República Barataria*.

Toda la creación crítica y teórica de Torrente Ballester que hemos venido viendo en este apartado carecería de relevancia real si se quedara en mera disertación intelectual sin visos de pragmatismo. La realidad, sin embargo, nos sitúa ante una poética teatral que tiene en sus obras dramáticas la mayor aportación renovadora de un sistema asentado sobre los principios teóricos diseminados en sus críticas y ensayos. Toda la creación teórica de estos años está acompañada de un proceso de creación dramática que sirve como verdadero elemento renovador en el sistema teatral.

No se puede olvidar que la mayoría de estos ensayos y críticas a los que hemos recurrido, datan de 1941 y 1942, fechas en las que publica dos obras teatrales que son fiel reflejo de sus teorizaciones. Gracias a sus diarios de trabajo podemos situar en proceso bastante avanzado la gestación de la obra *Lope de Aguirre* en mayo de 1940. En su nota del día 25 consigna que “vuelvo, nuevamente, a mi viejo tema *Aguirre*, esta vez, al parecer, con <<moral de victoria>>” [Torrente Ballester, 1982a, II: 247], mientras que, meses después, 19 de septiembre de 1940, vuelven a aparecer notas donde se manifiesta la disconformidad de propio autor con elementos de la obra: “Vistas las observaciones hechas por Maside, debo proceder a la reforma de la primera jornada” [Torrente Ballester, 1982^a, II: 264]. Respecto a *República Barataria*, su primera consignación en estos diarios data del 28 de abril de 1941: “Por alguna parte deben andar mis primeras notas acerca de un drama titulado *República Barataria*” [Torrente Ballester, 1982a, II: 275]. Cabe destacar como característica común a estas notas que ambas obras no son creadas temáticamente en estos años, sino que ambas son trabajos abandonados anteriormente y retomados en estos momentos. Su composición dramática es el paso siguiente, el más costoso para el autor, según él mismo reconoce, pero parece que se siente capaz en esos momentos de creación teórica de acomodar formalmente los materiales de los que disponía anteriormente. Sus dudas sobre su capacidad teatral queda de manifiesto en algunas notas de su diario, como en aquella en que, tras decidirse a retomar el tema de *República Barataria*, reconoce que “todos mis problemas prácticos están sin resolver. Pero tengo que arriesgarme, ir a la conquista de este país donde se produce el triunfo de lo mediocre” [Torrente Ballester, 1982a, II: 278].

Es, por tanto, este teatro una plasmación más o menos lograda de los presupuestos teóricos que recorren las publicaciones de Torrente Ballester en estos años. Es un teatro falangista porque su autor es un falangista creyente, al menos durante estos años, y se ajusta a las directrices teatrales que él mismo había proclamado en sus ensayos. Pero la elección de los temas es también síntoma de renovación de nuestra escena, no sólo por su contenido, que veremos un poco más adelante detalladamente, sino por las posibilidades formales que ofrecen y que finalmente los convierte en obras dramáticas y no en tentativas teatrales.

Y es que, remitiéndonos a su diario de trabajo, los temas y materiales dramatizables son inmensos en un mínimo espacio de tiempo. La creación, como ha quedado dicho, no es su problema, sino la composición. Aparte de la ubicuidad de su proyecto de *El sucesor de sí mismo*, de la que *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *El retorno de Ulises* serán herederos incompletos de una obra que llega a plantearse como “una serie de dramas, distribuidos en tres trilogías” [Torrente Ballester, 1982a, II: 289]²⁹⁴ y a la que volveremos más tarde, hasta quince temas aparecen en estos diarios en un período escasamente superior al año. Estas creaciones temáticas se diluyen, casi todas, el mismo día en que se consignan en el papel. Es el caso de una especie de revisión de la *Pepa Doncel* benaventina [Torrente Ballester, 1982a, II: 270-272], un melodrama de identidades ocultas generadoras de un enredo amoroso, [Torrente Ballester, 1982a, II: 273-275], una historia de amor entre Fredda y Alberto que no es sino la victoria del amor de los pobres frente al interés de los ricos [Torrente Ballester, 1982a, II: 290-293], o una comedia metateatral más benaventina que pirandelliana [Torrente Ballester, 1982a, II: 298-300]. Acudiendo a estas notas citadas es fácil suponer las razones por las que el autor desechó tales obras. Es meridianamente claro respecto a una de ellas, que llegó a concluir “en ocho días de trabajo irregular” [Torrente Ballester, 1982a, II: 276]. Se trata del melodrama *El autor de su deshonra*, de a que dice:

“Ahora pienso que escribir así es demasiado fácil. Indudablemente que este melodrama tiene el más suelto y ágil de mis diálogos, pero es un

²⁹⁴ Curiosamente, esta idea trilogica aparece también en sus reflexiones acerca del *Lope de Aguirre*, que un principio estaría encuadrado dentro de esta estructura tripartita, aunque el autor deshecha, temporalmente, la opción: “Voy a prescindir, de momento, de la idea trilogica de *Los conquistadores*. Este *Aguirre* será uno de los dramas” [Torrente Ballester, 1982a, II: 247].

diálogo hecho de formas acreditadas; basta para escribirlo, con acomodarse a modelos muy conocidos. Eso no tiene gracia. Lo importante es hallar una nueva manera de dialogar, y ésta está, fundamentalmente, en mi Tobías y en mi Aguirre, que por ahora se mantienen en el puro diálogo lírico, no dramático, pero contienen genialmente lo que algún día haré” [Torrente Ballester, 1982a, II: 277]

Esta toma de posición, de carácter privado, recordémoslo, no es sino una reafirmación de sus posicionamientos públicos. Frente a estas creaciones comerciales que no llegan a formalizarse dramáticamente, sus diarios nos presentan otras obras más acordes a sus planteamientos, aunque tampoco cuajarán. Es el caso de *Una revolución en los tejados*, “un mero juego de imaginación” [Torrente Ballester, 1982a, II: 264]; sus ideas acerca de crear un drama sobre el adulterio insistiendo “en la conciencia de pecado” [Torrente Ballester, 1982a, II: 282], tal como planteaba en sus reflexiones *En torno al problema teatral*, al afirmar que “lo que, en cambio está por hacer –yo, por lo menos, no lo conozco – es el drama del adulterio como hecho que acontece dentro de o puramente religioso” [Torrente Ballester, 1941a: 238]; o una especie de *Enrique IV* de Pirandello, donde los actores se rebelarán contra la farsa que el protagonista ha creado y que termina con la salvación del protagonista a través del amor, recuperando ese “esquema Tobías” [Torrente Ballester, 1982a, II: 283-286].

Otras, por el contrario, se nos presentan de manera bastante más recurrente, por lo que podemos inferir que los materiales de los que partía eran más afines a los propósitos del autor. Es el caso, por ejemplo, de *Paraíso Cerrado*, un drama benaventino de máscaras, pero con un final diferente, todo, “por falso, se vendrá abajo fatalmente” [Torrente Ballester, 1982a: 262]. Este drama, algo lejano a las ideas teóricas del autor por las breves notas dejadas en su diario, volverá a aparecer meses más tarde como tema para retomar, aunque finalmente se decidirá por retomar *República Barataria*: “Ahora quiero seguir trabajando, pero en otra cosa. ¿La República Barataria? ¿El Paraíso cerrado? La R. B. es un gran tema, pero de extraordinaria dificultad” [Torrente Ballester, 1982a: 278]. Algo similar ocurre con un proyectado drama sobre la figura bíblica de Agar, que ya en 1940, y con motivo de un concurso literario, tiene los materiales bastante bien delimitados hasta en cinco puntos [Torrente Ballester, 1982a, II: 260-261]. Casi dos años después retoma el tema de Agar, pero bastante mermado en su ánimo para lograrlo:

“Queda la solución de El joven Tobías. ¡Oh Dios! ¿Será aquella mi autenticidad, y vanos mis esfuerzos por alejarme? ¿Habré perdido otros cuatro años buscando un nuevo estilo? Agar: sencilla, dura, directa, breve. ¿Lo conseguiré?” [Torrente Ballester, 1982a, II: 308]

La respuesta a esta pregunta que deja en el aire el propio autor resulta paradójica. Por un lado sí se puede afirmar que encontrará ese nuevo estilo tan ansiado, pero en ninguna medida diametralmente opuesto al de sus anteriores dramas. La inclusión de nuevos elementos en su teoría dramática, como el público, o el reconocimiento de sus deficiencias en el lenguaje dramático que le hacen iniciar la búsqueda de la teatralidad, desde la creación de diálogos a la creación propiamente teatral irán limando las deficiencias de un teatro que no hacía sino comenzar a atisbar soluciones a los problemas planteados. En cualquier caso, las dos obras escritas en estos años ofrecen una línea más continuista que distanciadora respecto a sus producciones anteriores, tanto más cuanto responden a preceptos poéticos muy similares, ya que, como hemos visto, sus ideas teóricas no se contradicen con las de los años de la guerra, sino que, más bien se complementan, por lo que las obras escritas durante estos años reflejan unos preceptos muy similares.

Los escasos estudiosos del teatro torrentino, sin embargo, coinciden en situar en una misma etapa las dos obras escritas en la guerra y *Lope de Aguirre* y, en una etapa marcada por una profunda crisis de valores, donde se incluiría el resto de su producción dramática, incluida *República Barataria* [Iglesias Feijoo: 1986; G. Maestro, 2000 y 2006; Yamaguchi; 2000]. Puede resultar arriesgado romper tan común acuerdo, pero las notas de su diario de trabajo no nos ofrecen otra lectura. Si bien existen cambios con respecto al resultado final, *República Barataria* aparece temáticamente formulada entre abril y mayo de 1941 y, recordémoslo, el propio autor reconoce que los materiales proceden de un par de años antes, exactamente “de los relatos que me hizo S. M. D. a su llegada a Madrid durante la guerra” [Torrente Ballester, 1982a, II: 275]. No se trata de negar tal crisis de valores, que compartimos y consideramos evidente, como se desarrollará en el apartado siguiente, pero sí creemos necesario ajustar las consideraciones a un tiempo muy reducido, lo que, como trataremos de objetivar, tiene su correlato en las propias obras.

Gran parte de la clasificación generalizada se basa en las propias afirmaciones del dramaturgo, quien reconoce en el “Prólogo” a su teatro que “siempre creí que la primera manifestación literaria de mi <<crisis>> personal se hallaba en la serie <<desmitificadora>> (de la que luego hablaré) compuesta por *Gerineldo*, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *El retorno de Ulises* e *Ifigenia*. La relectura de *República Barataria* me suministra materiales que me obligan a retrotraer tales fechas al menos en un año” [Torrente Ballester, 1982a, I: 238]. No podemos olvidar, sin embargo, que el propio autor añade una nota final a su comedia de 1942 en la que indica que el motivo dramático central de *República Barataria* –oposición entre los tipos <<Petrowski>> y <<Pablo>> Listz- hace mucho tiempo que al autor preocupa. Puede verse un esbozo, trasladado a otros tiempos y otros hombres, en *Lope de Aguirre*, acto tercero, escena V” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 108]²⁹⁵.

La afirmación contenida en el “Prólogo” a su teatro, por tanto, la consideramos como una retracción llevada a cabo bastante tiempo después y con una historia de personaje liberal bastante arraigada. Que algo oliera a podrido en España por aquellos años es harto notorio, y que el grupo falangista se sintiera incómodo ante el poder omnímodo de Franco es cosa, también, bastante probable. Que *República Barataria* “es, o resulta ser, ante todo, una crítica del <<estado de orden>> gobernado dictatorialmente” [Ibíd.] no lo podemos negar; pero sí podemos centrarnos más en ese “resulta ser” que en el “es” del autor. Visto con los ojos liberales de un autor que se resiste a hablar públicamente en esos años a hablar de su filiación falangista, tildándola, como muchos otros de sus compañeros, de liberal, la obra “resulta ser”, pero puede que antes no fuera tal.

En lo que coincidimos plenamente, como señalamos un poco más arriba, es en la influencia de esa crisis vital en torno a 1942, que es fácilmente identificable con la salida del gobierno de Serrano Suñer y el destierro de Ridruejo en Ronda (octubre de

²⁹⁵ Baste esta cita de la escena referida para comprobar las similitudes entre ambos textos: “Mira, fraile, mira: ¿para qué voy a engañarte? Yo no creo en Dios. Pero hay mucha gente que tampoco cree y no se atreve a confesarlo. Les llevo de ventaja la sinceridad. Si la gente creyera en Dios, la vida sería de otra manera. Ni mejor ni peor, sino simplemente distinta. Al que vive para la eternidad no se le importa del tiempo, y todos andamos preocupados por él. Leyes, casas, hazañas son negación de Dios, y lo es toda obra humana que no sea la piedad. Si eso de Dios fuera cierto y nosotros lo creyéramos, ¿a qué afanarse por vivir y dejar en la tierra memoria de nuestro pasado?” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I, 321].

1942). A partir de aquí su literatura no ofrece dudas sobre esa desmitificación. Será primeramente su obra narrativa la que de muestras de su desencanto político, pero no con el ideario falangista, sino con el régimen, publicando obras de marcado carácter falangista, como *Javier Mariño*, junto a relatos y otra novela, *Gerineldo* o *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, donde la desmitificación se hace más patente y con una intencionalidad de la que carecía la obra de *República Barataria*. En definitiva, si esta “teomaquia” permite saber que algo olía podrido en España, después de 1942 Torrente Ballester conoce la fuente del hedor y no duda en arremeter teatral y narrativamente contra ella.

Siguiendo este razonamiento, en el que profundizaremos en el último aparatado de este capítulo, creemos que el análisis de estas dos obras teatrales de principios de los cuarenta es conveniente por las similitudes que se dan entre ellas y con la teoría teatral definida en estos años, con una indudable raigambre falangista.

Y es que será *Lope de Aguirre* donde Torrente Ballester desarrolle plenamente puntos que habían ido apareciendo en sus obras anteriores y en su poética teatral que conformarán gran parte de su temática predilecta, desarrollada tanto en su dramática como en su narrativa posterior. Señalamos anteriormente al referirnos a las características de su teatro que Torrente Ballester adopta la conciencia de la importancia del tema del poder y del mito en estos años de posguerra. El propio autor nos indica, ampliando el abanico que dio años atrás, que “todas mis obras de aquellos años dan vuelta sobre lo mismo: *Lope de Aguirre* y *República Barataria*, *Guadalupe Limón* y *El retorno de Ulises*” [Torrente Ballester, 1986: 19]. Bien es cierto que la preponderancia del poder como tema y de la desmitificación como recurso de desenmascaramiento de formas autoritarias de poder varía de unas obras a otros, en una progresiva autodefinition de su repertorio literario. Mientras que en *Lope de Aguirre*, el tema del poder es el eje conductor de toda la obra, *República Barataria* refuerza la reflexión sobre el poder a través de ciertos elementos desmitificadores, pero que no aparecerán plenamente desarrollados hasta *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y, especialmente, en *El retorno de Ulises*.

Efectivamente, la figura histórica de Aguirre ofrece a Torrente Ballester un personaje sin igual para realizar una reflexión dramatizada acerca del “poder en el vacío” [Becerra Suárez, 1990, 85]. La escena V de la primera jornada, donde aparece por vez primera Lope de Aguirre, aunque es mentado en todas las escenas anteriores menos en la primera, es utilizada por el autor para perfilar un personaje dramático con

una única ambición: “busquemos el poder efectivo, que sobre mí y mis soldados se asienta” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I; 272]. Sin embargo, este personaje termina perfilándose con otro rasgo muy diferente, y es que éste es un “personaje agónico que se debate entre su infinita ambición de poder y el clamor de su conciencia religiosa” [Becerra Suárez, 1986, 31]. Esta conciencia religiosa a la que alude la profesora Carmen Becerra plantea un conflicto interior que desarrolla el autor bastante acertadamente y de manera muy teatral a lo largo de toda la obra, “yo tengo que vencerme” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 340], planteando dos planos de acción distintos: uno externo, donde se desarrolla la acción histórica propiamente dramatizada y donde Aguirre se muestra claramente dominador de la acción, “yo soy el dueño del destino, y está en mi mano el porvenir” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I, 255]; por otro lado, la vertiente personal, donde se muestran las dudas del propio personaje acerca de sí mismo.

Así, en la escena IX *Lope de Aguirre* da muestras de su angustia ante la soledad: “¡Manos que sosieguen el temblor de las mías, compañía a mi soledad, humano fundamento para éste mi valor que naufraga en el silencio! ¡Algo que acalle estas voces que me surgen del corazón, afectando su entereza!” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I, 249]. Este temor a la soledad está fundado en la idea de que “a la presencia de Dios suena el silencio” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I, 251], por lo que Aguirre se muestra débil solamente ante su conciencia: “¡Despierta Antón, por caridad! ¡Háblame! ¡Escúchame! ¡Ríe con tu risa imbécil! Cualquier cosa pero no seas también silencio” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I, 313]. Ante su hija Elvira, única confidente real y preocupada por él, es donde más constante referencia se hace de este pavor a la soledad: “La soledad me compromete. No me dejes solo, Elvira” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I, 252].

Esta lucha interna queda claramente dibujada en sus diálogos con el espectro²⁹⁶, de la que reproducimos algún fragmento significativo:

“*ESPECTRO.- Te queda la máscara, pero en tu interior eres poder desmoronado, fracaso de héroe, ruina...*”

²⁹⁶ Recordemos que la presencia de personajes alegóricos está ya presente en *El viaje del joven Tobías* (CORO DE DESEOS y los RECUERDOS) y en el auto de *El casamiento engañoso* a través de los personajes alegóricos. En esta obra el Espectro puede entenderse muy fácilmente como su propia conciencia cristiana.

AGUIRRE.- *¡Me queda la máscara, pero ella me salvará! ¡Aún creen en mí mis soldados, aún me temen, aún tiemblan los hombres ante mi cólera! Su fe será bastante para aguantar la mía*” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I, 315]

El poder de Aguirre es, evidentemente, un poder sobre los demás, sin los cuales él no es nada. Esta idea recorre todo el texto dramático, principalmente a través de la imagen de Lope de Aguirre como domador de potros²⁹⁷. Él es quien pregunta Antón “¿no te parece que es más fácil dominar potros que a los hombres someter a yugo?” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I, 235], quien habita en “esta tierra de corderos”, quien considera que “varias muertes los dejarán sosegados como bueyes”, quien se niega a ser “corderillo cortesano como todos éstos”, en definitiva, quien pide a los suyos que “pasemos por la tierra como huracanes y potros sin doma” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I, 235; 242; 244; 292; 303]. Incluso cuando su poder como “Príncipe de la Libertad sobre las Indias” se ve amenazado, recurre a sus facultades de domador de potros para realzar su poder, para que le vean “fuerte, porque los potros caerán vencidos, y yo habré triunfado sobre todos ellos” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 316].

Esta dualidad que presenta Lope de Aguirre en la obra logra convertirle en auténtico personaje principal, siguiendo la terminología torrentina que vimos en su teoría dramática. No es un carácter, sino un personaje definido por su conflicto interior, que será, en este caso, la causa de su perdición. No es un personaje plano que se represente un único aspecto, sino que hasta tres distintos podemos ver en el personaje: “uno, público, muy aparatoso; otro, cínico, ante su confidente Antón; el tercero, lleno de debilidades y problemas, ante sí mismo” [Torrente Ballester, 1982a, II: 248]. La complejidad de su personalidad la reconoce el propio personaje al afirmar que “Lope de Aguirre es un enigma hasta para el propio Lope de Aguirre” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 329].

²⁹⁷ En su diario de trabajo vemos confirmada esta idea al consignar el propio autor que “he hallado un nuevo título, con aire de película americana de las buenas: *El domador de potros marcha al Dorado*. No me parece mal, aunque H. estima mejor otro: *Lobo de Aguirre*” [Torrente Ballester, 1982a, II: 247]. Aunque no compartamos la afirmación de Torrente Ballester de la idoneidad del título, bien representa la figura de Aguirre como domador de masas.

Estas tres facetas quedan definidas dramática y teatralmente en la obra torrentina, principalmente a través del lenguaje, y de las acotaciones referidas a la enunciación, la mímica y la acción de los parlamentos. Indicaciones como “despotricando” [242], “recuperando su cínica, habitual actitud” [251] y “despavorido” [249], son algunas de las acotaciones que Torrente Ballester se vale para reforzar esta tripartición del personaje de Lope. El lenguaje, del mismo modo, es utilizado dramáticamente para presentar la complejidad del personaje: “¡Queremos libertad! Tomemos por nosotros El Dorado, y sea en él libre reino para la soldadesca. Y si vinieran contra nosotros, vendamos caras las vidas antes de que nos las quiten”; “hay barbilindos decorativos que harán pantalla a mi poder, y el poder es lo que importa, no la apariencia”; “¡Ya se oyen voces como agujas y el alma ya me duele, aun sin saber qué dicen!” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 261; 237; 313].

Otro de los elementos que refuerzan estas tres perspectivas del personaje lo encontramos en el lenguaje religioso y las referencias sobrenaturales en sus diferentes actitudes. Mientras que en su faceta pública no duda en citar a Dios en sus arengas, proclamando, incluso, que “soy la justicia de Dios y su venganza”, en sus escenas con Antón, “el único fiel entre todos”, no duda en perjurar por el ángel caído: “¡Fuego sagrado la abrase, rayos del cielo vengan contra ella, por Satanás!”; finalmente, en sus momentos de soledad y temor, la negación de Dios es una constante: “Dios es un sueño de cobardes, y en su presencia me yergo en desafío” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 258; 312; 281; 250]. Es más fácil, de este modo, comprender la afirmación de Torrente Ballester de que “ninguno de mis protagonistas tiene sentido fuera del mundo cristiano y de una moral cristiana, a la que se acomodan o contra la que se rebela” [Torrente Ballester, 1942b, 16]. Así pues, la temática del poder aparece tratada desde una perspectiva cristiana, que tienen sus momentos culmen en estos encuentros entre Lope de Aguirre y su propia conciencia.

La temática de *República Barataria*, aunque parte de la misma idea del poder, se plantea de manera bastante diferente. En esta obra, Torrente Ballester retoma el tema del poder, pero, como ya hemos señalado, desde una perspectiva diferente a la que le había dado en *Lope de Aguirre*. La situación que se desarrolla entre los asilados en una embajada durante una guerra plantea el “descubrimiento de la oposición entre los intelectuales y los políticos” [Becerra Suárez, 1990, 201]. A través del enfrentamiento de un hombre que ansía el poder, como es Petrowski, y el *homo religiosus*, como el mismo lo denomina en su diario de trabajo, que es Pablo Liszt, trata de realizar el autor

una desmitificación de ciertas actitudes bastante en boga por aquellos años. Y es que no es, en realidad, un drama político, sino una oposición a nivel moral y humano de dos actitudes muy diferentes de entender la vida.

Si en *Lope de Aguirre* los acontecimientos históricos son dispuestos dramáticamente para reflexionar sobre el poder, esta obra ofrece una creación dramática a partir de la idea. Dos caminos diferentes para enfrentarse a un mismo tema, lo que, más que diferenciarlos, acerca los dos dramas a una continuidad temática que, por el diferente desarrollo teatral, algunos estudiosos han desestimado. La oposición, como señala el propio Torrente Ballester, “es eterna, y en cualquier tiempo pasado hallaremos hombres de carne y hueso que la hayan vivido. Esperamos que el porvenir registrará idéntico dualismo” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 108]. De la idea a la historia inventada y no de la historia dramatizada a la idea es el principio que rige a construcción dramática de *República Barataria*. Bien se guarda el autor de eliminar cualquier similitud posible con “acontecimientos casi actuales, demasiado próximos y demasiado dolorosos para llevarlos al teatro” [Ibíd.], situando, en esta nota final de la obra, el origen formal de la misma a raíz de “ciertos acontecimientos desarrollados en Extremo Oriente –esas mismas donde hoy la Historia pasa violenta: Hong-Kong, Shanghai...” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 109]. En cualquier caso, parece ésta una justificación necesaria por la proximidad de los acontecimientos y el más que posible rechazo de una obra demasiado cercana a unos dolorosos recuerdos, sobre todo si tenemos en cuenta las afirmaciones del propio autor en su diario, donde afirma, como señalamos más arriba, que la historia proviene de los relatos de un antiguo asilado durante la guerra. Esta idea la reafirma el propio Torrente Ballester al decidir finalmente localizar la acción en una ciudad extranjera par “evitar posibles suspicacias” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 281].

La concreción y reducción de la obra desde la idea original de “una ciudad en estado de sitio, y en tiempos lo bastante alejados del nuestro para que la sola distancia les preste la poesía del alejamiento” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 108]²⁹⁸ a un escenario tan particular como una Embajada asediada en tiempos de guerra es el origen de las mayores diferencias que se pueden hallar entre esta obra y las

²⁹⁸ Nótese que el autor tiene como uno de los elementos principales para la creación de la obra la consecución de “poesía”, diferenciándose, de este modo, de los numerosos autores que consignan su producción dramática a repetitivos recursos de carpintería teatral ajenos a la creación poética de un drama.

anteriores. No se habla ya del poder de una manera abstracta, como fin último de todas las acciones realizadas por un personaje, como ocurre con el Leviathan o Lope de Aguirre, sino del poder en una situación concreta, que sirve al autor para desmitificar unos posicionamientos sociales y morales tan condenables como presentes en la sociedad de su tiempo.

Sobre dos personajes principales se articula toda la trama dramática, aunque la participación del resto de personajes ayudan a completar un compleja telaraña de intereses que desenmascaran a casi todos los personajes. Por un lado Petrowski, quien desea el poder para ser reconocido por los demás, “por esta vez habrá arreglo, y Petrowski será reconocido finalmente” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 34]; por otro lado, Pablo Listz, quien, en su desenfreno religioso, considera que su llegada a la embajada ha sido designio divino y no puede ver en el nuevo estado creado sino “la obra malvada de Lucifer: preocuparse de la vida a la hora de la muerte” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 56]. Dos tomas de posición diferentes respecto al poder, con motivaciones distintas pero con una finalidad común: la de lograr el reconocimiento de su figura a partir de la dominación sobre los demás.

El tema del poder, por tanto, es tratado de manera bastante más concreta que en su anterior obra. Las motivaciones de ambos personajes principales coinciden en la búsqueda de su glorificación, uno como excelso hombre político y otro como mártir por la gracia de Dios. Son constantes las referencias a la ninguneidad de ambos personajes a su llegada a la embajada, hecho que tratan de solventar a través de grandes obras en tan reducido espacio. Ante los guardias de la embajada Petrowski relata su relevante papel en la revolución, a pesar de refugiarse de la misma la embajada, aunque la realidad, mostrada por ambos guardias, resulta bien diferente:

“Petrowski.- ¿No me conoces?

Guardia I.- No tengo la menor idea

Petrowski.- ¿Ni has oído mi nombre?

Guardia I.- Jamás

Petrowski.- (Alumbrándose el rostro con la lámpara) ¿Y mi cara? ¿No te es familiar mi cara?

Guardia I.- No recuerdo haberla visto

Petrowski.- ¡Pues soy Petrowski!

Guardia I. Ya lo he oído

Petrowski.- ¡Petrowski el traidor! ¡El execrado, el perseguido, el odiado Petrowski!

Guardia.- Bueno, ¿y qué? Si eres traidor todo eso me parece poco. Debían fusilarte”

[*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 22)];

De modo muy similar, Pablo Listz nos relata su pasado anterior a la llegada a la embajada de manera muy similar, al afirmar que en su antiguo barrio “todos sus habitantes eran, a la vez, mis admiradores” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 51]. Con la misma intención otorga una función mesiánica a su llegada a la embajada: “El que me denunció al Comité revolucionario no fue más que instrumento de Dios. Estaba predestinada su traición para traerme a este lugar, donde he de encontrar a muchas personas necesitadas de mí” [Ibíd.]. Son halos de grandeza los que recorren los discursos de ambos personajes a lo largo de toda la obra y sus acciones vienen determinadas por esta constante. De este modo, Petrowski, derrotado en la embajada por Listz, recurre a la muchedumbre revolucionaria y se convierte en “la voz de la muchedumbre enojada” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 100], aquella misma de la que huyó anteriormente. Listz, por su parte, desvela igualmente al final de la obra la finalidad, no ya política, como en el caso de Petrowski, sino religiosa, de sus actuaciones en la embajada: “sufrir un gran martirio, y las generaciones tendrán veneración por mi heroísmo” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 99].

De modo contrario a *Lope de Aguirre*, en *República Barataria* la lucha por el poder y las estratagemas de Listz y Petrowski son inútiles para hacerse con el poder de *facto*. Y es que las condiciones concretas del poder y las motivaciones que han determinado la lucha de uno frente a otro varían diametralmente la significación de este duelo. Mientras que el enfrentamiento entre el Fraile y Lope de Aguirre en la obra homónima no despierta demagogia sino planteamientos dispares en sus fundamentos, Petrowski y Listz concretan actitudes bastante criticables para el autor. Mientras que el Fraile demuestra tener “interés en la salvación de tu alma, pero no me importa el éxito de tu empresa” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 322], Pablo Listz está preocupado únicamente por el éxito de su propia ambiciosa empresa, que no es sino su martirio para acabar “con la revolución y con todos los pecados” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 106]. Distinta es la comparación que se puede establecer entre Lope de Aguirre y Petrowski, acosados ambos por la necesidad de elevar su

nombre sobre el de los demás en el recuerdo colectivo. No sólo es Petrowski, al modo de Lope de Aguirre, “el Fouché de la situación, en cuyas mano recaen todos los hilos secretos del poder” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 55], sino que el ser reconocido por los demás es también la base de acción de Lope de Aguirre: “Lo importante es sobrevivir en los demás. Mientras haya hombres que te recuerden, para amarte o maldecirte, tu ser o desaparece” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 321]. La gran diferencia entre ambos personajes radica en la ambición presente de Petrowski frente a la fama eterna de Lope de Aguirre.

Así pues, ambas actitudes dramatizadas en estos dos personajes principales reflejan actitudes criticables y desmitificadas. La ambición de poder o de reconocimiento por los demás desenmascara cualquier propósito benefactor que pudieran tener las actitudes de ambas figuras. Es el desenmascaramiento final de sus actitudes la que aporta una relectura demagógica de todos los valores defendidos en sus discursos, especialmente a través del enfrentamiento verbal entre ambos contendientes. En cualquier caso, el proceso de desmitificación que se lleva a cabo en esta obra no se basa en este contraste a través del lenguaje utilizado, sino en el contraste de las dos actitudes vitales diferentes. Petrowski, se erige en líder de la nueva república instaurada en la Embajada, pero lo hace demagógicamente, con promesas tales como “¡Te daré lo que quieras si me obedeces! ¡Pan para todo el que me siga!” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II, 81]. Un poco antes, no duda en halagar uno de sus aliados para conseguir de él su apoyo y mantener su poder: “Señor doctor Paul, usted es nuestro jefe y conductor espiritual. Todo es obra de usted, y yo no soy más que un coadjutor modesto. Sin embargo..., es necesario que esas cosas no se repitan. ¿Lo comprende, doctor Paul? Porque pondrá en peligro su ración de comestible” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II, 68]

Del mismo modo, Pablo Liszt, hombre religioso de nombre apostólico, resulta desmitificado en esta obra a través de su enfrentamiento con Petrowski. En su presentación ante los demás asilados en la embajada, Liszt hace alarde de todos aquellos elementos que pueden caracterizar a este *homo religiosus*, al proclamar “¡Señor! Estoy dispuesto a cumplir la misión que me encomiendas, y acaso así merezca que por mí se haya derramado una gota de tu sangre redentora” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II, 56]. Pero es quizás en la parte final de la obra donde todos los elementos desmitificadores adquieren mayor relevancia y efecto. Reproducimos los pasajes donde Liszt y Petrowski quedan totalmente desenmascarados:

“LISTZ.- Estoy predestinado a sufrir un gran martirio, y las generaciones tendrán veneración por mi heroísmo. ¡Lo sé claramente desde que estoy entre vosotros!

[...]

PETROWSKI.- Este es el pago que dan a sus hombres las masas insensatas. ¡La revolución, caballeros, devora a sus propios hijos! Ya lo decía yo... pero no se perdió nada. ¿Cuándo reconstruimos nuestra república, doctor Paul? Tendremos que introducir algunos cambios en su Constitución. Esta experiencia nos pone sobre la pista de reformas admirables. Y en cuanto al reparto de comestibles...

EMBAJADOR.- Dispénsame, Petrowski; pero le suplico que abandone mi Embajada [...] ¿Pero no lo comprende? No importa. Váyase y medítelo. Quizá llegue a comprender que no es posible la convivencia entre usted y estas personas.” [República Barataria, Torrente Ballester, 1982a, II, 103 / 104-105].

Ni el pretendido martirio de Liszt es tal ni Petrowski ha conseguido encandilar a nadie con su demagogia. El fracaso, por tanto, es de los dos. Ni uno ni otro han podido establecer el estado modelo pretendido, quedando desmitificadas sus figuras y todo lo que representan a través del desenmascaramiento de actitudes vitales y morales presentadas no a través de sus loables fines comunes, sino mostrando las motivaciones reales de glorificación personal.

Respecto a *Lope de Aguirre* caben ciertas dudas sobre el uso de la desmitificación, ya que, si bien, algunos estudiosos la consideran como obra desmitificadora, el propio autor no la considera como tal. Maestro considera que *Lope de Aguirre* muestra “el tratamiento épico del mito en el teatro” [G. Maestro, 2000, 180]. Sin embargo, y en esto coincidimos con el autor, creemos que “*Lope de Aguirre* no ha alcanzado una significación popular para nadie [...] no es un mito histórico en la realidad, y en la comedia no está tratado como mito” [Becerra Suárez, 2000, 51]. A pesar de no considerar a Lope de Aguirre como mito, sí compartimos las ideas de Maestro al afirmar que la desmitificación se lleva a cabo, pero desde una perspectiva diferente de la que adoptará en sus siguientes obras. La desmitificación no se realiza sobre un personaje concreto o sobre los valores que éste encarna tanto en cuanto no

existe tal mito creado en ninguna actitud o personaje de la obra. Pero si existe una mitificación de un momento histórico, tal como el propio Torrente Ballester nos confirma: “por aquellos años, se usaba la conquista española de América como tema útil para la restauración del orgullo nacional, en realidad menoscabado, aunque no lo pareciese” [Torrente Ballester, 1982a, I, 19]. Lo que se desmitifica en *Lope de Aguirre* es la grandeza del descubrimiento, que tanto orgullo inculcó en la sociedad española de posguerra²⁹⁹. Creemos, por tanto, que “no es una mera burla o parodia del soldado fanfarrón, sino una crítica mucho más severa” [G. Maestro, 2000, 181].

Pero como señala Maestro, a través de esta desmitificación de la conquista de América, se desmitifica también un determinado orden moral y religioso y ciertos honores y virtudes milicianos. De este modo resulta que el proceso de la desmitificación está presente en *Lope de Aguirre*, pero de una manera secundaria o, por lo menos, no tan aparente como en otras obras. No se trata el tema del mito directamente, pero el tema principal de la obra alude necesariamente al mito, al menos en ciertos aspectos. Y es que el tema del poder, tan ambicionado por Lope de Aguirre, era una constante en la vida política diaria de esos años. Sin una orientación política clara, las diferentes familias del régimen, que por entonces eran más numerosas, ya que Franco no realizará su primera criba importante hasta su desvinculación gubernamental del grupo falangista en 1942, están preocupadas exclusivamente por no ceder terreno en su particular lucha por el poder.

Como ya hizo en su anterior obra, *El casamiento engañoso*, Torrente Ballester liga el acceso al poder del Leviathan con un peligroso juego demagógico, del mismo modo que sitúa el ascenso al poder de Lope de Aguirre a través de una serie de acciones demagógicas. Sus exaltados discursos ante las muchedumbres hambrientas, exhortándolas a buscar su libertad y su bien por encima de los despóticos jefes, primero Pedro de Orsúa y Fernando de Guzmán después, no tienen otra finalidad que la de hacerse con el poder. Incluso llega a plantear al Fraile su redención pública para mantener un poder que se ve amenazado por la llegada de las tropas reales: “Quiero mis soldados asisten a la farsa de mi arrepentimiento y me sigan como a un guerrero inspirado de la Divinidad. ¡Las cosas magníficas que les diré! Pondré por guía a

²⁹⁹ Esta búsqueda de orgullo en épocas pasadas más gloriosas es un rasgo clásico de los fascismos y en España también fue utilizado. En lo que respecta al teatro, las obras representadas justo al terminar la guerra, principalmente dramas históricos, ambientados en la época de los Reyes Católicos, son un botón de muestra de este intento de recuperar, a través de épocas pasadas, un orgullo herido.

Santiago y a san Miguel glorioso, si a estos santos militares tienen mayor simpatía” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 322].

En realidad, todo el proceso de ascenso al poder está basado en estas tretas demagógicas que ya aparecen en el Leviathan de su auto sacramental. El dispone todo un entramado para eliminar a Orsúa y situar en el poder a Guzmán, utilizando, incluso, la figura de Felipe II como acicate para refrendar los últimos apoyos a su conspiración, aunque, en realidad, la revuelta sea contra él: “¿Preferirá el Rey que por indecisión de sus *fieles vasallos* se salga con la suya ese mentecato, y nos hundamos todos en el fondo de este río, y sean las carnes nuestras cebo de caimanes y nuestros huesos decoración del cieno?” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 243]³⁰⁰. Sus tretas demagógicas dan los resultados apetecidos también tras el ascenso de Guzmán: “Mi conciencia y el honor que os debo empujaron mi brazo y el brazo de mis secuaces” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 302]. Toda esta demagogia, como se puede ver en los textos citados, está orientada hacia la consecución de la aquiescencia de la muchedumbre, del mismo modo que el Leviathan recurre a los mismos recursos para mantener al hombre atado a la máquina para el supuesto bien de la masa.

De este modo, la falsedad, las falacias y la demagogia, que puede entenderse como un rasgo bastante característico de la sociedad en la que escribe Torrente Ballester y que sigue estando bastante vigente, quedan desenmascaradas a través de los personajes de *República Barataria* de manera más clara, pero también en la obra de Lope de Aguirre, especialmente a través de la figura de Inés, compañera del traicionado capitán Pedro de Orsúa: “¡Es el malvado mayor, el más protervo de todos los hombres! Su mirada revuelta disimula perfidias, su palabra patética esconde rencores; y esa sumisión afectuosa es máscara de su ambición” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 273]. La diferencia entre un proceso y otro radica, principalmente, en el comportamiento real de unos y otros personajes. Lope de Aguirre no puede ser desmitificado porque no es mito, por lo que el final del drama muestra, más que su desenmascaramiento, su derrota ante su propia conciencia, mostrándola el autor a través de un leguaje en segunda persona del personaje en referencia a él mismo: “Grita Lope de Aguirre, el traidor. Yo enmudezco ante la muerte y la vida. Yo ya estoy muerto. Pero Lope tiene aún que morir” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 347]; por su lado, Listz y Petrowski, no son desenmascarados, sino desmitificados, no sólo

³⁰⁰ La cursiva es nuestra.

por el fracaso final de los dos, sino por la continuidad de ambos en sus pretensiones. Listz se vuelve a engrandecer ante la conversión de Simón, “¡Oh magnífica potencia de ejemplo! Si me hubieran ajusticiado, mi muerte acabaría con la revolución, y con todos los pecados” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 106]; Petrowski, por su lado, se plantea retomar aquella falsa república derrotada por Listz en la Embajada y ante la negativa del Embajador a asilarle no duda en aliarse con el bando opuesto: “Palabras de Petrowski el poderoso, el que un día próximo tendrá en sus manos la revolución y la suerte de estas vidas miserables” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 105].

Son dos procesos, por tanto, similares pero diferentes, ya que la desmitificación se puede realizar de un personaje histórico o de una idea convencionalizada y asumida por todos y reflejada en la actitud de un personaje tipo. Mientras que en *Lope de Aguirre* no existe tal mito ni identificación posible de éste con un prototipo social, en *República Barataria* tal identificación es tan plausible como inevitable. De este modo, la derrota de Aguirre no es desmitificación y sí el tratamiento dado a los personajes de Listz y Petrowski, sin olvidar que el tiempo heroico de la conquistado fue especialmente mitificado en estos años, por lo que, en un ámbito bastante más amplio, la poética desmitificadora está también presente en *Lope de Aguirre*.

Estas similitudes y coincidencias en torno al proceso de la desmitificación en ambas obras proviene, no conviene olvidarlo, de una coincidencia temática: la reflexión sobre el poder contenida tanto en *Lope de Aguirre* como en *República Barataria*, que mantiene, como ya señalamos, una misma línea temática e ideológica del autor respecto a sus obras anteriores, aunque, bien es cierto, que en su desarrollo podemos hallar algunas diferencias, como, por ejemplo, la carencia de un Héroe protagonista en la última del que sí disponían las otras, desarrollándose todo el entramado de la fábula en torno a éste. Los protagonistas de *República Barataria* pasaron de “heroicas figuras, con todo un pueblo partido y secuaz” en el planteamiento inicial del drama, localizado en una ciudad sitiada en tiempo bastante alejado, a “dos pobres diablos gesticulantes sobre un fondo dolorido y desesperado” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a II: 109]. Tal como señalaba el propio Torrente Ballester en su teoría dramática primera, la presencia del Héroe es condición necesaria del nuevo teatro por venir, y se

mantendría en la proyectada *República Barataria* del mismo modo que queda reflejada en *Lope de Aguirre* por su protagonista.

Bien es cierto que el tratamiento de estas tres figuras es bastante distinto en las dos obras. Lope de Aguirre responde prototípicamente al esquema planteado respecto al personaje en su *Razón y ser de la dramática futura*. Sus acciones son las que mueven al antagonista, un coro o masa que actúa según las disposiciones del Héroe que se presenta generalmente sin individualizar. Especialmente destacables son los inicios de cada una de las tres jornadas, donde la masa, a través de voces y no de personajes nos plantea la situación en la que se desarrolla cada acto. La desesperación y amotinamiento por el fracaso de la expedición de Pedro de Orsúa al comienzo de la primera jornada, la contraposición de temores y deseos depositados en el nuevo rey, Fernando de Guzmán, en la segunda, y el temor por la condena segura por sus acciones, en la tercera, son algunas muestras de las escenas colectivas que se repiten a lo largo de toda la obra. Este planteamiento, además de servir de contrapunto a las intervenciones de Aguirre, permite al autor solventar uno de los problemas que se le planteaban en muchas de sus obras y sobre el que realizó una disertación metateatral en el prólogo de su primera comedia, *El pavoroso caso del señor Cualquiera*: poner en situación al espectador.

Puede que el desarrollo final de cada uno de los personajes no sea del todo afortunado, ya que “al lado del protagonista, los demás personajes aparezcan más débiles, y sólo Inés, en su desvariado propósito de rebeldía frente a Aguirre, apunte algo que, finalmente no se desarrolla” [Iglesias Feijoo, 1986, 65]. Bien es cierto que el desarrollo primordial del personaje protagonista permite plantear los dos planos, interno y externo, que ya hemos señalado, en torno a la problemática del poder, aunque los otros personajes, como Antón, Elvira, Alместo o el Fraile no están excesivamente desarrollados, a pesar del relevante papel que juegan en el desarrollo de la trama. Pero esta supuesta deficiencia no es sino consecuencia del planteamiento del autor respecto a la tipología de los personajes expuesta en sus trabajos teóricos.

Y es que frente al protagonista Lope de Aguirre se contraponen el Coro, escindido en algunos personajes funcionales, ya sean históricos, Orsúa o Guzmán, como genéricos: agricultor, caballero, fraile, soldado... Su menor desarrollo como tipos dramáticos lo justifica Torrente Ballester en sus escritos teóricos al afirmar que, si bien los requiere la arquitectura dramática, de ellos conviene usar, mas no abusar. No es tan relevante el papel de Orsúa como el de la masa soldadesca que sigue a Lope de Aguirre y en la que se apoya para poder lograr su sueño de grandeza. Lo mismo puede decirse

del personaje de Guzmán, quien es más personaje funcional que protagonista, ya que no es sino uno de los elementos utilizados por el autor para resaltar la ambición y rebeldía del personaje protagonista. Frente a esto personajes funcionales el mayor desarrollo de un coro que actúa como personaje protagonista pero indefinido, colectivizado en sus temores, angustias y esperanzas y que es, en definitiva, el que sirve a Lope de Aguirre y el que finalmente lo destruye al abandonarle, “incapaz de mantener la unidad y cohesión del grupo” [Torrente Ballester, 1982a, II: 248].

Sin embargo, este desarrollo mayor de la muchedumbre como personaje frente a Orsúa, Guzmán e Inés sólo ayudan a conformar la vertiente externa del personaje Lope de Aguirre. Su debilidad, su lucha interna, fuente de su posterior derrota, no aparecen reflejadas a través de ninguno de estos personajes, por lo que el autor plantea tal definición a través de otros personajes. Es el caso de su hija Elvira, su enamorado Pedro Arias de Alместo y Antón, delineados ambos pero poco profundos, más caracteres que tipos, más idea que personaje. Es Elvira la que nos presenta a su padre como un hombre con “un gran dolor en su alma que se la recome y deja sin sosiego” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 240] y es Alместo quien únicamente da la réplica a Lope de Aguirre: “Si Dios puso normas a mi virtud, las puso el Rey también a mi aventura, y sin ellas me parece mi vivir como pecado” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 295]. La individualidad de estos personajes hubiera permitido acentuar más el fracaso de Loe de Aguirre, derrotado por su conciencia, superior a su ambición y rebeldía.

Y es que, frente a Orsúa y la muchedumbre soldadesca, Alместo no sobrepone la pasión la lujuria o el amor a sus deberes como soldado y cristiano. Mientras que el amor por Inés llevó a Pedro de Orsúa a desatender sus funciones militares, concluyendo con la sedición que acabará con su vida, la muchedumbre libidinosa se deja maniatar por los encantos de Inés que trama su venganza contra Lope de Aguirre. Frente a ellos se sitúa Alместo, capaz de sobreponerse al amor que siente por Elvira para cumplir su deber de soldado: “mi dolor fue grande cuando la abandoné a su desdicha; pero razones hay más altas que el amor. Ella misma me lo hizo comprender” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 331]. Es por esta razón por la que Lope de Aguirre confía en Alместo como el mejor pretendiente de su hija y como el mejor rey para su ambicioso proyecto: “No quiero hombres de paja; quiero auténtico señor, y tú lo eres” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 294].

El personaje de Almesto funciona, por tanto, como complemento o contraste del personaje protagonista, talo como pedía Torrente Ballester en referencia al desarrollo de los personajes funcionales [Torrente Ballester, 1941a: 230]: “entre todos él solo me mira con desdén, y mi política se anula ante su indiferencia. ¡Ojalá que me escuchara, y entonces no habría dudas, no habría dudas...!” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 242]. Del mismo modo, el papel de Elvira sirve para completar la figura del Héroe, no ya en sus glorias sino en sus debilidades: “Apacíguate padre. Vente conmigo. Te daña siempre estar despierto. Yo velaré tu sueño, porque eres como un niño perseguí de imaginaciones” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 252].

Aunque esta contraposición entra en juego en cada jornada antes de cada una de las acciones heroicas de Lope de Aguirre, realizando esa función contrapuntística ya señalada, el esquema no se desarrolla en el grado necesario para que adopte una función complementaria teatralmente lograda. Son más pequeñas notas que dan muestras de la dualidad del personaje protagonista que claros esquemas teatrales que se contraponen o complementan con el principal. Su desarrollo, en este caso, sí que se puede considerar, al menos a nuestro entender, insuficiente.

Tal como señala Laín Entralgo, la figura de Antón ofrece también la posibilidad de un desarrollo bastante más profundo, ya que éste es reflejo del gracioso de la comedia áurea, tanto en cuanto siempre está actuando y necesita que lo contemplen y escuchen [Laín Entralgo, 1948, 114]. Rústico, materialista, ingenuo y fiel, Antón aparece como una figura incompleta en su desarrollo porque no funciona como complemento sino como acompañante de Aguirre en sus angustiosas visiones nocturnas. Lo que podría haberse conformado, respecto a las visiones del protagonista, como una dualidad realidad-imagen con dos personajes tan contrarios como Lope y Antón se desvanece en la obra al plantearse la figura del gracioso como un mero complemento más decorativo que funcional. Su presencia sirve, con escasa funcionalidad, para remarcar el nihilismo de un personaje que no se apoya en él del modo en que estos personajes sirvieron en el teatro clásico español. Sólo en la primera escena conjunta de ambos, Jornada I, escena V, pueden vislumbrarse ciertos elementos característicos de este personaje que finalmente no llegan a desarrollarse.

Y es que el autor prefiere hacer descansar la definición de esta versión privada del Héroe en las apariciones, espectros y voces corales que ya habían aparecido en *El viaje del joven Tobías*. Lo que con Almesto, Elvira y Antón se advierte, se concreta con apariciones plásticas sobrenaturales. Su propia conciencia se refleja dramáticamente a

través de recursos propios de la vanguardia, como ocurre en Max Aub y sus obras *Espejo de avaricia*, *Pedro López García*, *Cara y cruz*, *Los muertos* o *Uno de tantos*, donde se lleva a escena la objetivación de la propia conciencia. Más presente en *Lope de Aguirre* que en *El viaje del joven Tobías*, esta presencia en escena de la conciencia sirve al autor para presentar la dualidad agónica del Héroe frente al recurso, más clásico pero no por ello desgastado, comercial o anticuado, de ser los personajes funcionales los que revelan en todas sus dimensiones la controversia de Lope de Aguirre.

Pero la elección de este modo de presentación del conflicto no es arbitraria y totalmente errónea en su desarrollo. Los indicios aportados por los diferentes personajes sobre la verdadera personalidad de Lope tienen un refrendo en las voces de la Tierra, de la Selva, de las Aguas, del Fuego y del Aire que acosan a Lope en la escena IX de la primera jornada. Si la lucha del protagonista no es contra personajes concretos, Almesto, el Fraile o Elvira, sino contra sí mismo y su conciencia religiosa, tanto la actitud nihilista de Lope como las argumentaciones de su conciencia difícilmente pueden estar reflejadas en los otros personajes. Por otro lado, la mera narración de esta agonía a través de los discursos del propio Aguirre presentaría de manera bastante menos dramática el conflicto interior del personaje. Por tanto, la elección torrentina de los personajes espectrales como muestra del conflicto interior del protagonista, por necesidad de los propios materiales con que se trabaja, esto es, la ambición personal, no compartida con nadie, de Lope de Aguirre, le impide desarrollar los personajes que tal reflejo hubieran podido dar a favor de un conflicto reducido a la individualidad del protagonista.

Del mismo modo, esta dimensión personal del conflicto presentada a través de la propia conciencia del personaje permite conocer verdaderamente la dimensión del conflicto y, por ende, la actitud real del personaje. El nihilismo del personaje hace referencia, principalmente, a su dimensión pública, que ya aparece en *El viaje del joven Tobías*, a través de Asmodeo, quien negando cínicamente los valores en que se apoya, desarrolla una acción que tiende a la destrucción. Del mismo modo, Leviathan, en *El casamiento engañoso*, es otro personaje nihilista que no duda en decir “No tengas escrúpulos –exige al Hombre Leviathan–, que no sirven para nada” [*El casamiento engañoso*, Torrente Ballester, 1982a, I, 168]. Pero es especialmente el personaje protagonista de *Lope de Aguirre* el que de mejor y más lograda manera consigue reflejar esta recuperación del personaje nihilista. Baste este texto para arrojar luz sobre esta afirmación:

“Mandar en nombre del rey. ¿Es acaso mando? Manda el rey en nombre de Dios, como los frailes nos dicen cada día, y es autoridad que le llega de tercera mano, debilitada y sin fundamento. ¡Mandar porque te da la gana, en tu nombre y en el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena!” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I, 236]

Sin embargo, la diferencia entre los tres personajes radica en el simbolismo de los dos primeros y en la humanidad del tercero. Esta humanidad de Lope de Aguirre reside, principalmente, en las escenas nocturnas de agonía, pavor y encuentros sobrenaturales donde aparece débil, muy lejano a la impresión altiva y cínica que tiene sus intervenciones públicas. Ese contraste entre las dos actitudes diferentes las remarca el propio autor a través de las acotaciones, como ya señalamos antes, del tipo “recobrando su cínica, habitual actitud” [Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 251]. Un desarrollo dramático ajeno a estos contrastes y planteado en un complicado juego de relaciones entre personajes funcionales y el protagonista, que se atisban en la obra pero que nunca se terminan de desarrollar, supondrían, a nuestro entender, un planteamiento demasiado complejo para un autor que se reconoce carente de genialidad alguna en el desarrollo de sus temas.

El planteamiento dramático en *República Barataria* exige diferentes personajes para llevarlo a cabo, por lo que, atendiendo a las propias necesidades de los materiales, Torrente Ballester presenta dos protagonistas enfrentados en un entorno determinado y que funciona, nuevamente, como coro, pero, esta vez, “no de manera coral, sino individualizando cada uno de sus componentes” [Torrente Ballester, 1982a, II: 278]. La diferencia radica tanto en uno como en otro tipo de personajes. Ni los dos protagonistas son héroes ni el resto de personajes se comportan como antagonistas. La concreción y reducción espacial del conflicto inicialmente planteado conlleva la subsiguiente poda en el desarrollo de los personajes.

De este modo, y tal como reflejamos páginas atrás, los personajes de Petrowski y Listz se conforman desde una idea general hacia su concreción dramática, de manera opuesta, por tanto, a Lope de Aguirre, donde se acomoda el personaje histórico a las necesidades dramáticas. La definición de estos personajes, por tanto, casa más con la de personaje protagonista que con aquella de Héroe requerida años atrás. Su

conformación como personaje dramática resulta deficiente respecto a la de personajes anteriores, creados a partir de una idea pero sin relieve dramático. Carecen de cualquier señal de identidad que no sea esa idea que representan, simplificando su dimensión de personajes hasta permitir su total desmitificación por la esencialidad de su conformación.

Aunque del planteamiento original en la ciudad sitiada no quedan notas que nos sirvan de guía para mostrar la continuidad de un planteamiento heroico en la obra, la nota final publicada junto a la obra dramática nos sirve como elemento de unión entre este motivo dramático y sus obras anteriores, especialmente, *Lope de Aguirre*, y de lo que hubiera sido un desenmascaramiento de ciertas actitudes vitales y morales más complejas a través de personajes más desarrollados. De las modificaciones realizadas al situar la acción en una embajada [Torrente Ballester, 1982, II: 275-276; 281-282] surge esta reducción de tipos a caracteres, especialmente notoria en la eliminación del personaje del teorizador político, el doctor Paul en la obra, como personaje protagonista, manteniéndose en la obra pero “un poco al margen, como pequeño maniático episódico sin intervención directa en el drama” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 81]. Esta nueva situación planteada es la que le permite “una gran libertad para la elección de los personajes secundarios y episódicos” [Ibíd.], y que son los que, en realidad, adquieren una verdadera presencia escénica.

El resto de personajes de la obra, que se pueden clasificar entre personajes funcionales, como el Conde y Ana, Simón, Paul, Lina o Natalia, y personajes decorativos, como el matrimonio Durand, la señora Smith o los Guardias III y IV, carecen igualmente de complejidad excesiva, pero hay que recordar que funcionan de manera diferente los dos protagonistas respecto al tema. La simplicidad de los papeles otorgados al Conde, despreocupado e irónico ante cualquier tentativa de poder de los dos protagonistas, Simón, desengañado de las propuestas de uno y otro, o Ana, enamorada del Conde y ajena a cualquier discusión política, coinciden con el desarrollo de los papeles de otros personajes, aunque contrastan con sus posicionamientos, como Lina, antigua amante de Petrowski, desengañada y el mayor apoyo de Pablo Listz, y Natalia, rica burguesa que defiende su supremacía ayudándose de los vigilantes de Petrowski. Son personajes creados para una determinada función y la cumplen sin deficiencias, pero no son más que personajes secundarios dependientes de conflicto principal, lo que no arregla las deficiencias de los personajes principales.

Las diferentes concepciones de los personajes en una obra y otra se corresponden directamente con el desarrollo formal elegido por el propio autor para el desarrollo de los materiales. Los planteamientos temáticos complejos, modernos y totalmente alejados de lo que en nuestros escenarios se representaba en estos años se encuentran con la reincidente preocupación por darle la forma adecuada. Acudiendo a su diario de trabajo podemos ver las penurias, dudas y dificultades que a partir del tema de *Lope de Aguirre* tuvo Torrente Ballester al desarrollar dramáticamente la idea³⁰¹. De modo análogo, las preocupaciones acerca de *República Barataria* se centran en su composición: “También puedo ponerme a escribir con estas ideas fundamentales, a ver qué sale. Debía estar escarmentado de mis excesos de teoría” [Torrente Ballester, 1982: 281].

En el caso de *Lope de Aguirre* el problema de la composición dramática provenía de que “los medios habituales de construir comedias no me servían [...] me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron <<procedimiento épico>>: el cual, por cierto ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos” [Torrente Ballester, 1982a, I, 20]. La presencia del Faraute al comienzo de la obra y el tratamiento dramático de un hecho histórico, lo asemejan a este tratamiento, aunque alejado en diferentes aspectos de las ideas brechtianas. En realidad, “la concepción dramática, en general, tiene una vinculación directa y profunda con Shakespeare” [Becerra Suárez, 1990, 201]³⁰². Incluso el autor, reconociendo sus limitaciones, afirma que “de haberse tropezado Shakespeare con alguna de estas relaciones que yo manejé, hubiera escrito uno de sus mejores dramas” [Torrente Ballester, 1982a, I, 19]. Seguro que Torrente Ballester no es Shakespeare, pero tampoco la escena española exigía tal calidad.

³⁰¹ Especialmente la nota del 10 de septiembre de 1940 es muy representativa de estas dudas: “Debo, pues, proceder a un reajuste de las escenas. La actual I-II debe ser, lógicamente, posterior a otras, debe ser el resultado de una evolución vista. La mitad de la I-VI en que Ag. Dialoga con Antón debe ser anterior a la otra mitad y no posterior; y la escena debe concluir con un diálogo Ag.-Elvira en que éste manifieste su deseo de rebelarse. La escena I-IX (parte de Aguirre) debe seguir a la I-VI, pero anteceder a la I-II. Hay, además que añadir alguna escena nueva; una colectiva enlazada con la del fraile en la cual se da lo que va a pasar, expresado en forma de temores y deseos” [Torrente Ballester, 1982a, II, 264-265]

³⁰² Esta idea la refrenda el mismo autor en el “Prólogo” a su teatro y la recoge también Fernández Roca: “más allá del detalle (aparición de espectros, monólogos dubitativos, violencia, crueldad en escena, el motivo del príncipe deforme y resentido como *Ricardo III*, manejo muy libre de los sucesos históricos, etc.), se aprecia un lenguaje entre lírico y razonador, que se concreta en discursos o arengas relacionables con *Julio César* y las tragedias políticas” [Fernández Roca, 1996: 638].

Respecto a *República Barataria*, el desarrollo parece mucho menos estudiado y trabajado, acogiéndose a un modelo canonizado de enfrentamiento entre iguales y una resolución final disconforme con ambas posturas. Y es que no podemos olvidar que en las mismas fechas en las que trabaja nuevamente sobre este tema, Torrente Ballester compone un drama nunca publicado, *El autor de su deshonra*, un melodrama que poco tiene que ver con sus obras publicadas anteriormente y con las que las sucederán después: “Indudablemente, pese a su inferioridad, la mejor de mis comedias es la que acabé ayer, y no pensé un solo momento lo que iba a escribir. Me fueron surgiendo las cosas según escribía” [Torrente Ballester, 1982a, II: 281]. De este modo es bastante lógico el resultado de su obra *República Barataria*, simplificada enormemente respecto a su planteamiento inicial por la disconformidad del propio autor con los resultados de sus obras anteriores.

La reflexión y disposición geométrica y estudiada de sus anteriores obras se contrapone a una estructura extremadamente sencilla donde dos personajes se echan a luchar dentro de un reducido escenario que ayuda a exacerbar la situación. De la estructura triangular de *El viaje del joven Tobías*, surge una adaptación cíclica en *Lope de Aguirre*, donde cada una de las jornadas corresponde a la conspiración y rebelión contra Orsúa, Guzmán y Aguirre, respectivamente, produciendo la impresión de “una pesadilla circular, de viaje a ninguna parte” [Fernández Roca, 1996: 638]. Las diferentes jornadas se caracterizan por un común *in crescendo* de violencia y desesperación que culmina en cada una con muerte del respectivo caudillo de cada una de las jornadas.

Pero, de manera bastante más clara que en sus obras anteriores, Torrente Ballester determina diferentes factores semióticos de la representación de la obra, anteponiendo una larga lista de recomendaciones escénicas para la representación del drama. Atiende los factores luminotécnicos de la representación, “para cada escena hay una luz propia: meridiana crepuscular o nocturna. Los cambios de luz son violentos, no graduales” [*Lope de Aguirre*, Torrente Ballester, 1982a, I: 217]; el decorado estará dividido en un “escenario simultáneo” subdividible en “varios escenarios parciales” [Ibíd.], lo que le permite llevar a cabo una de las innovaciones formales más características de ésta y su siguiente obra: la introducción de la simultaneidad de acciones y de diálogos.

La reducción a una mínima expresión del escenario de *República Barataria* permite al autor desarrollar una creación escénica lo más mimética posible, lo mismo que, con las oportunas indicaciones del autor, en *Lope de Aguirre*. Se presenta de este

modo un diálogo que va bastante más allá de la convención teatral, donde sólo el diálogo inteligible está presente. En las dos obras torrentinas, sin embargo, se trata de buscar, y se consigue, cierta naturalidad en el diálogo, aquella misma que pedía Azorín en los años veinte al afirmar que “la coherencia perfecta de que usan nuestros autores, el *todo seguido, todo recto*, de sus diálogos, queriendo ser verdadero es profundamente falso” [“Las acotaciones teatrales”, Azorín, 1998: 335]. Pero no sólo es la naturalidad la que buscaba Torrente Ballester a través de esta charla simultánea, viva y coral, sino la caracterización propia de los personajes y la acentuación de las contraposiciones que son una de las bases compositivas de este teatro torrentino.

En *República Barataria* el autor contrapone el discurso apocalíptico de Pablo Listz tras su triunfo dentro de la Embajada a las figuras de Ana y el Conde, que “han permanecido en su rincón y siguen hablando sin enterarse de nada” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 83]. Este recurso no es tan utilizado como en su obra anterior, ya que la reducción del espacio dramático, “un vestíbulo amplio y elegante” para toda la obra, impide un juego de escenas simultáneas que tan recurrido fue por el autor en su anterior obra. En los inicios de cada acto, sin embargo, se suceden las conversaciones que, del mismo modo que en *Lope de Aguirre*, sirven como planteamiento situacional del nuevo acto, presididos por una omnipresente acotación: “siguen hablando”. Pero incluso, el autor, entre tanta red de palabras que sirve de manera tan eficaz para caracterizar la situación de los personajes, opta en alguna ocasión por un silencio tan claro como los diálogos transcritos por el autor. Es el caso del inicio del segundo acto, planteado ya el conflicto entre Listz y Petrowski, donde el autor presenta a algunos personajes conversando frente a “tres o cuatro personas más, que no hablan, en diversos lugares, entregadas a cualquier ocupación” [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 58].

Pero este recurso, más vinculado al carácter coral de la obra que a la necesidad de verosimilitud, es especialmente recurrente en *Lope de Aguirre*. Aquí, al no coartar de manera tan drástica los límites de espacio la posibilidad de simultanear escenas, la técnica contrapuntística adquiere un valor mayor que en *República Barataria*. Mientras que los planteamientos iniciales de cada jornada se rigen por la simultaneidad de diálogos para presentar los temores, ansias y esperanzas del coro de la misma manera que en *República Barataria*, la disposición escénica de *Lope de Aguirre* le permite jugar con esas simultáneas, como la última escena de la primera jornada, donde las figuras de Orsúa y Aguirre, cada una en su tienda con sus más fieles seguidores se diferencian por

su resignación o determinación ante el destino. Discursos y acciones tan distintas son entrelazados para mostrar los diferentes planteamientos de cada uno de los personajes:

“Guzmán.- *Yo no soy nada contra el destino. ¿Qué culpa me cabe si la tierra buscada se me escapa de entre s manos, y a cada revuelta del río no se hallan sino desventuras? No puedo cambiar el curso de los sucesos, ni tampoco el de mi vida.* (Sigue hablando)

Aguirre.- *Yo soy el dueño del destino, y está en mi mano el porvenir. Como en un juego de naipes, combino los sucesos según mi pensamiento*”
[Lope de Aguirre, Torrente Ballester, 1982a, I: 255].

Pero si en algún momento este recurso es especialmente bien utilizado es en la escena final de la tercera jornada, donde el autor simultanea el dictado a Elvira de la carta de Aguirre a Felipe II con la actuación y el diálogo de los soldados en rebelión contra Aguirre y rendidos ante las tropas reales. De este modo, el autor plantea la derrota de Lope de Aguirre no como una derrota militar, sino una derrota por su incapacidad de mantener a sus hombres bajo su mandato por sus propias dudas.

Los problemas en torno a la composición de *República Barataria* han sido ya mencionados y dan fe de un buen tema, “es indudablemente un gran tema. Estoy seguro de que este último sería un acontecimiento” [Torrente Ballester, 1982, I: 280], para una resolución teatral deficiente, tal como indica el propio autor, al afirmar que, esta obra “no mereció el honor de una repulsa, sino sólo el del silencio” [Torrente Ballester, 1982a, I, 21]. Estas dos declaraciones del propio autor nos dan una idea de los problemas a los que se enfrentó y no pudo superar el autor ferrolano: lo que iba a ser “un acontecimiento” se quedó meramente en silencio.

Tras abandonar esa vocación experimental propia de sus dramas anteriores, *República Barataria* supone un intento, no excesivamente logrado, de hacer un teatro más sencillo. En definitiva, podemos considerar lo más destacable de esta obra la aparición del recurso de la desmitificación en su literatura ligado al tema del poder. Junto a esto, también destacar el abandono del experimentalismo que le lleva a adoptar un lenguaje bastante más llano. Y es que uno de los elementos más característicos de esta obra, por ser claramente diferenciador con respecto a lo que venía utilizando en sus obras anteriores, es el lenguaje. Tal como el mismo autor indica, “en esta comedia empecé a decir adiós a la retórica y a usar el lenguaje llano que convenía más a mi

carácter y a las convicciones entonces adquiridas” [Torrente Ballester, 1982a, I, 21-22]. No es ya el lenguaje lírico y poético de sus antiguas composiciones, aunque, bien es cierto, cada vez más diezmado, como se puede ver en una lectura consecutiva de *El viaje del joven Tobías* y *Lope de Aguirre*. Esta normalización del lenguaje hace más evidente la desmitificación que empieza a asomar en *República Barataria*. La preeminencia del lenguaje llano permite una mayor identificación del público o del lector con éste, ofreciendo el lenguaje de Petrowski, lleno de discursos incendiarios, o el de Pablo Listz, con su canto a la Jerusalén pecadora o sus predicciones apocalípticas, un contraste que llega a ser ridículo, lo que ayuda a desarrollar el proceso de desmitificación.

A pesar de las deficiencias constructivas de la obra, algún autor ha considerado ésta la obra más importante de Torrente Ballester, como lo hace Rodríguez Puértolas en su *Literatura fascista española*, aunque esta calificación se debe más a una mera lectura temática, e incluso ésta se puede entender como superficial. Las preocupaciones inmortales y eternas que preocupaban a Torrente Ballester llevar al teatro aparecen en estas dos obras, del mismo modo que en sus obras anteriores. Si en su primera obra se cuestionaba la realidad de la propia identidad, en *El viaje...* se abordaba la pureza cristiana del hombre como motor de acción, o la dignidad y libertad del ser humano en *El casamiento engañoso*, en estas dos obras el tema del poder aparece como tema central. De este modo, el planteamiento estructural de la obra sigue erigiéndose sobre aquellos conceptos universales, perennes e inmutables que exigía para el nuevo teatro, por lo que la continuidad entre sus primeras obras y aquellas escritas en la primera posguerra, a parte de los diferentes modos compositivos, es una característica que es necesario resaltar.

2.2.3.- El discreto desencanto de un falangista. De Javier Mariño a Gerineldo.

La caracterización de teatro falangista que hemos asignado a estas dos obras se basa en las coincidencias entre su teoría dramática, renovadora a la vez que deudora de unos posicionamientos políticos claramente falangistas, y la elección de sus temas. El desarrollo de estos, sin embargo, muestra una tendencia, corroborada por sus posteriores obras dramáticas y narrativas, hacia una toma de posición distante del poder político,

aunque no de su realidad en esos años, especialmente a través del proceso de desmitificación. No obstante, y como hemos señalado anteriormente, esta desmitificación no se contrapone al ideario falangista del autor, sino más bien lo contrario, lo corrobora y afirma en sus posiciones políticas anteriores.

Y es que, aunque muchos estudiosos sitúen en *República Barataria* el inicio del proceso desmitificador como constante literaria en las obras torrentinas, incluso el propio autor, existe, a nuestro entender, una diferencia crucial entre esta obra y las posteriores. Mientras que tanto en *Lope de Aguirre* como en *República Barataria* la desmitificación se utiliza como recurso temático, sus obras posteriores conforman una auténtica poética de la desmitificación, teatralmente más trabajada y completa que los apuntes que estas dos obras nos ofrecen. Aquí es bastante más obvia la dificultad que afronta el autor al tratar el mito en un género que, según sus ideales, debe basarse más en la acción que en las palabras. Si el mito se asienta “en un vacío tejido de meras palabras (general Della Porta), puesto que, en resumen, la palabra es su sustancia” [Torrente Ballester, 1982a, I, 23-24], la desmitificación puede llevarse a cabo a través de la acción³⁰³, pero en estas dos obras es incapaz de realizarla sino a través de la palabra. Aquí radica el motivo de la falta de teatralidad de *República Barataria*, basada en un carácter excesivamente oral y deficiente en lo actancial.

Esta caracterización de la desmitificación como proceso y no como poética puede entenderse de manera más clara a la luz de los acontecimientos históricos, políticos, personales y literarios que rodearon al autor durante estos años. Mientras que el posterior desarrollo de la desmitificación como poética viene dado por el total desengaño de la realidad de su tiempo, el fracaso de los proyectos culturales, literarios y políticos de denominado grupo de Burgos, el recurso de la desmitificación en estas dos obras no se debe entender como principio generador de las mismas sino como opción validada por la realidad en la que el autor escribe éstas a la que se aspira a derrotar.

Bien recoge Ridruejo en numerosos escritos esta pugna política en los primeros años de franquismo entre las diferentes familias del régimen, rescatando los valores falangistas que parecían difuminarse entre las diferentes ideas en liza, presididas todas ellas por un catolicismo reaccionario. De este modo, Ridruejo publica una “Arenga de fin de año” en 1939, donde reclama los medios necesarios para hacer

³⁰³ En su siguiente obra, *El retorno de Ulises*, esta desmitificación se lleva a cabo a través de la acción, aunque, eso sí, sin abandonar la palabra.

efectivos los avances propugnados por la Falange; pocos días después asegura que “empieza a faltarnos la fe en las palabras, y cada día sentimos más urgencia por trasladar los problemas a otros planos polémicos” [en Morente, 2006: 219]; el 23 de febrero de 1940 publica uno de sus artículos más conocidos de estas fechas, “Manifiesto irritado contra la conformidad”, donde fustiga por igual a la izquierda proletaria y a la derecha aristocratizante y burguesa, traidoras ambas a España, y donde se denunciaba la tendencia de la clase media a la conformidad. Falange era, evidentemente, la reacción contra todo eso.

Estas ideas de Dionisio Ridruejo coinciden plenamente con las teórica y dramáticamente expuestas por Torrente Ballester en lo que respecta al teatro. De lo que se trataba, como señaló el propio Ridruejo en el discurso dirigido en Valencia el 21 de abril de 1940 a los congregados en la “Demostración Nacionalsindicalista”, era de “fundamentar una verdadera comunidad nacional, en la que todo sea de la Patria antes que de nadie, en la que todos han de tener acceso al disfrute de los bienes en la proporción que por la dignidad de hombres les corresponde, y en la que todos han de conquistar su escala jerárquica por virtudes sólidas y verdaderas, no por valores que han caducado en la Historia y que nosotros no queremos respetar” [en Morente, 2006: 223]³⁰⁴. Esos valores caducos no son sino la religión y la política entendida al modo de Listz y Petrowski en la obra torrentina, fiel reflejo de muchas de las actitudes y posicionamientos que algunos adoptaban dentro del régimen durante estos primeros años de posguerra.

De hecho, el planteamiento inicial de Torrente Ballester respecto a *República Barataria* distaba bastante de lo que finalmente se conformó como obra dramática. Frente al fracaso de ambas actitudes, aunque siempre con el resquicio de salvación para el hombre religioso con la conversión final de Simón, el planteamiento inicial de la obra presentaba al profeta como aquel que “entrega a la venganza popular aquella república instalada en una Embajada” [Torrente Ballester, 1982a, II: 278]. Incluso del personaje utópico, el doctor Paul, desaparece su función principal en el drama para dejar el desarrollo de la acción y del tema a la figura del político y del profeta [Torrente

³⁰⁴ Aplicado al teatro, el concepto torrentino de “teatro nacional” como aquel que abarca, incluye y disfruta toda una comunidad se identifica plenamente, tanto en el fondo como en la forma, con los discursos políticos que, como en este caso, dirigía Ridruejo a quien quisiera escuchar. Del mismo modo que a Torrente Ballester en el teatro, muy escasas fueron las voces que prestaron atención a estos gritos en el desierto.

Ballester, 1982a, II: 276 y 278], quedando ambos subyugados, finalmente, al buen criterio y saber político del embajador [*República Barataria*, Torrente Ballester, 1982a, II: 104-105]. De este modo, un complejo panorama de intereses y de juegos de poder entre unos y otros termina reduciéndose, como ocurría en la realidad política española, a un duelo entre el profeta y el hombre práctico, aves comunes ambas en el panorama español.

Se puede leer, de este modo, *República Barataria* de un modo similar al de *Lope de Aguirre*, como desrealización de ideas o prototipos más que de mitos propiamente dichos. El proceso, en esencia, es el mismo, presentando la realidad de las cosas frente al entendimiento comúnmente idealizado, pero se diferencia radicalmente en la profundidad del objeto desmitificado. Se trata más de una bala en la lucha contra ciertos elementos insurgentes en la nueva situación política que de un escudo frente a los disparos de las diferentes facciones que entran en liza en estos años. Siguiendo la senda orteguiana que tanto gustaba transitar al ferrolano, se trata más de un “no es esto, no esto” orteguiano, que de un “Españoles: reconstruid vuestro Estado” [“El error Berenguer”, Ortega y Gasset].

Aún así, existe un texto poco referenciado en los estudios sobre Torrente Ballester donde la concepción del mito y la incipiente poética de la desmitificación aparecen enunciadas. En el “Prólogo” a su *Antología* de José Antonio Primo de Rivera, Torrente Ballester ofrece una reflexión acerca de la figura del fundador de Falange en torno a tres perspectivas diferentes: “por el carácter de su figura; de la otra, por las condiciones especiales del tiempo que siguió a su muerte, por la proximidad de ésta, por su presencia innegable y <<sui géneris>> en las mentes y en los corazones españoles” [Torrente Ballester, 1939: 9]. De esta convergencia de una realidad histórica y otra personal, “se va inculcando en la mente de los españoles un José Antonio que no es, exactamente, el histórico; pero que es el que promueve la historia; es decir, un José Antonio mítico” [Torrente Ballester, 1939: 19]. Torrente Ballester ya advierte, por tanto, la presencia de estructuras míticas, modos de ser intuitos, “no tanto en lo que oyen como en lo que desean” [Torrente Ballester, 1939: 20].

Esta concepción del mito es la que finalmente prevalecerá en su obra literaria, basada en concepciones convencionalizadas, *topoi* comunes para un conjunto de personas, generados éstos en base a los deseos y no a la realidad, pero, de momento, en *Lope de Aguirre* y *República Barataria* no está presente. Este es el significado concreto del “es, o resulta ser” que el propio Torrente Ballester adjudicaba a *República Barataria*

en la “Introducción” a su teatro, y que ya citamos anteriormente. Volviendo la vista atrás, es más fácil reconocer cierta continuidad entre esa desrealización y la posterior poética desmitificadora tan propia del autor, aunque ese mismo vistazo es tan lejano que distorsiona en ocasiones como ésta la clara percepción que aporta el nadar en las turbulentas aguas de la política española de estos años.

Y es que la meridiana claridad falangista de los textos teóricos torrentinos se ha oscurecido en casi todos los estudios sobre su teatro en defensa de una lectura puramente literaria de las obras y ajena a cualquier circunstancia política. Pero si *El viaje de joven Tobías* y *El casamiento engañoso* ofrecen, desde el punto de vista sistémico, una lectura tan vanguardista y renovadora como politizada, *Lope de Aguirre* y *República Barataria* no lo son menos, incidiendo más en aquellos rasgos falangistas que, tanto teatral como políticamente, Torrente Ballester defendía en estos años. Jordi Gracia, una vez más, aporta una lectura muy en consonancia con lo expuesto hasta aquí respecto a lo que ciertos intelectuales pretendieron llevar a cabo desde posiciones totalitarias, entre ellos el propio Torrente Ballester, sin caracterizar de liberal a quien no lo era entonces, ni ocultar el falangismo de quien fue fervoroso defensor por estos años:

“Personas muy concretas que contribuyeron a dar al bronco fascismo español, forjado en la guerra civil, sin liderazgo y con muy escaso bagaje propio, una pátina intelectual y reambición teórica al configurarse como una “intelligentzia” falangista en el mediocre contexto de un régimen de cuartel y sacristía [...] otros, finalmente, irán haciendo de su falangismo primero un recuerdo vaporoso, una aventura de juventud y serán reconocidos justamente por sus méritos literarios, ocupando u importante lugar en la cultura española del siglo XX” [Gracia, y Ruiz Carnicer, 2001: 160-161].

Ya hicimos referencia a ese “recuerdo vaporoso” falangista de los miembros de este grupo al principio de este capítulo, causa principal de que muchos autores desestimen la raíz falangista de las propuestas culturales y literarias de éstos o, simplemente, la ignoren. Sin embargo, el germen de muchas de las acciones y creaciones de estos autores, entre ellos, indudablemente, Torrente Ballester, se halla en su toma de posición dentro de ese “régimen de cuartel y sacristía”. Ni a un extremo ni a otro será proclives los del grupo de Burgos, como tampoco se acercarán a los

monárquicos o a los carlistas. Una senda propia basada en la idea de reiniciar la Historia, asumiendo a los integrables y denostando a los irrecuperables, muy diferente de aquel criterio de restauración que, con muchos más adeptos que esa nueva edificación falangista, terminaría triunfando.

Y es que frente al ideario falangista totalitario y sesgadamente asuntivo, como señalamos anteriormente, surge ya en estos primeros años una “separación progresiva entre un proyecto que es fundamentalmente totalitario, y una práctica caracterizada por la gran fuerza de la Iglesia, la debilidad del Estado, el triunfo de la mediocridad y de la riqueza fácil de estraperlistas y especuladores, la reafirmación continuada de vencedores sobre vencidos” [Gracia, y Ruiz Carnicer, 2001: 162]. Es la ingenuidad de los falangistas de Ridruejo la que les hizo concebir esperanzas acerca de su proyecto político y cultural, la que, mientras Serrano Suñer y el Eje mantenían su hegemonía sobre el gobierno de España y Europa respectivamente, les permitió luchar en defensa de unos valores que, años más tarde, ninguno, con la ya citada excepción de Ridruejo, reconoció defender.

Precisamente ésta será la lectura que pretendemos como más válida de *República Barataria*, lectura ajena, en la medida en que no es posible, al distanciamiento temporal e ideológico del autor respecto de lo concebido. Pocos lectores de *Una isla en el mar rojo*, de Wenceslao Fernández Flórez, *El otro mundo* de Jacinto Miquelarena *Meses de esperanza y lentejas*, de Samuel Ros³⁰⁵, o los espectadores de Joaquín Calvo Sotelo y su obra *La vida inmóvil*, han podido ver rasgo alguno de desrealización, de desencantamiento con la realidad circundante. Mientras que estas obras ofrecen un panorama desolador de la vida refugiada en la embajada, vivida en la propia carne por todos ellos, llevándola hasta el paroxismo, Torrente Ballester utiliza el mismo marco para desentrañar las actitudes de esos muchos que hacen demagogia para lograr sus fines a través de los demás, ya sea ésta de carácter religioso o político. No se trata ya, por tanto, de una obra que presente situaciones costumbristas y anímicas como estas obras, sino que se centra en la ridiculización de una situación ya conocida a través de unos personajes con los el falangismo de posguerra entra en liza durante estos años. Y la libertad, búsqueda principal y final

³⁰⁵ En esta obra podemos ver, al igual que en *República Barataria* (Ana y el Conde) una sintomática y redentora pareja amorosa, Marta y Gustavo, ajenos por su amor, a la forzosa reclusión.

acomodaticio en todas las obras citadas, está ausente en la obra torrentina, donde la liberación proviene de la desaparición de Listz y Petrowski.

Esta lectura de *República Barataria* coincidiría, por tanto, con la crítica que propone el propio autor de un determinado tipo de estado totalitario, pero mantiene una clara identificación con el proyecto falangista, ajeno a los advenidizos a un poder franquista emergente y los católicos reaccionarios que tratan de fundar sobre la religión un nuevo estado. Del mismo modo que en la realidad política de estos años, la lucha política debía concluir para Torrente Ballester con la derrota de ambos bandos en favor del proyecto falangista.

Estas luchas intestinas por el poder tienen en la persona de Ridruejo el más claro representante, tanto por ser el orador principal de su grupo como por su relevancia política dentro del régimen. De este modo, las críticas vertidas contra Ridruejo son fácilmente extrapolables a todo un grupo de intelectuales que conservaban un posicionamiento, en la mayoría de los casos, muy acorde al del soriano. Muy sintomático de esta situación de lucha por una toma de posición canonizada dentro del nuevo campo político que se estaba definiendo en estos años es el intercambio de misivas públicas que Ridruejo y un grupo de monárquicos se intercambiaron durante el mayo de 1940. La exigencia de Ridruejo, realizada desde las páginas de *Arriba* en un artículo titulado “El destino aceptado”, de respetar el derecho que correspondía a la juventud que había hecho la guerra de seguir ahora al frente de la lucha por la “revolución nacional”, ya que si la tarea emprendida en la guerra se dejase en manos de las generaciones anteriores, pudiera ser –afirma el autor– que se llegase a una nueva “parálisis” y a comprometer “el buen fin de la empresa fundada” [en Morente, 2006: 239], hizo saltar por los aires el débil y tosco engranaje que pretendía hacer andar el franquismo. Un grupo de monárquicos le reprochó con extrema claridad y dureza que toda la exaltación revolucionaria, energía y vigor que mostraba en su actuación presente se habían echado en falta cuando más falta hacían, esto es, durante la guerra. Literalmente le recriminaban el hecho de que “hable de ‘emboscados de la paz’ cuando Vd. es el primero de los ‘emboscados de la guerra’” [en Morente, 2006: 237].

Desde este momento, las acometidas de los diferentes bandos se radicalizan hasta puntos desconocidos en el bando vencedor hasta el momento. La ofensiva falangista arreció principalmente desde unos virulentos editoriales en *Arriba* y de unos artículos de *Escorial* que no le iban a la zaga, en un continuo “*in crescendo* en cuanto a la retórica revolucionaria y en lo que hace a las exigencias, cada vez más explícitas, de

que se entregase todo el poder a la Falange” [Morente, 2006: 246]. Si bien Torrente Ballester permanece más distante que durante la Guerra Civil a la lucha puramente política en estos años, sus artículos sobre el nuevo teatro rezuman una retórica falangista perfectamente adecuada a la situación política que se estaba viviendo³⁰⁶. Lo mismo que su teatro, tanto *Lope de Aguirre* como *República Barataria*, tanto en cuanto ésta, como reconoce el propio autor, es una “crítica simbólica de la política del Régimen en aquel entonces” [Pérez y Miller, 1989: 189]. Es la crítica no del totalitarismo falangista sino del poder fundado en valores falsos, erróneos y contrarios a los que el autor defendía en estos años.

En el ámbito político Ridruejo publicó un artículo que ha sido leído por algunos biógrafos suyos en clave muy similar al planteamiento torrentino de su *República Barataria* y de su posterior *El retorno de Ulises* a raíz de la crisis institucional que el partido único vivía en esos momentos. El desencadenante de tal crisis política, en mayo de 1941, será el baile de puestos donde los falangistas saldrán bastante malparados, cubriendo la vacante del Ministerio de la Gobernación al militar Valentín Galarza y dimitiendo de sus respectivos cargos los hermanos de “El Ausente”, Miguel y Pilar Primo de Rivera. El artículo de Ridruejo “El hombre y el ‘currinche’” será la respuesta política del grupo de Burgos, que, como hemos señalado, tiene mucho que ver con el planteamiento que Torrente Ballester desarrolla en su obra:

“Por esos mundos de Dios hay –y que no falten – hombres de verdad, hombres que piensan, que actúan, que se enfurecen, que persuaden, que amenazan, que elogian. Por sus frutos los conoceréis y también por sus obras y palabras [...] Pero, sobre todo, el hombre entero y verdadero es sincero y auténtico, y, por lo tanto, serio. Lo es y lo parece. Nadie evoca al payaso ante un hombre de verdad. Nadie se ríe. [...] El “currinche” es

³⁰⁶ No es menos cierto, sin embargo, que las aportaciones articulistas del ferrolano en lo que a política se refiere, no desaparecen en estos. Prueba de ello es su “Presencia en América de la España fugitiva”, publicado en la revista *Tajo*, y al que nos referiremos un poco más adelante, o su “Epístola a Antonio Tovar sobre su libro *El Imperio de España*”, publicado en *Escorial* [IV, julio 1941:125-129], donde, a pesar de advertir Torrente Ballester la presencia de “la retórica ésta, que te servía de máscara para decir lo que quería decir” [Pérez y Miller, 1989: 188], el espíritu falangista persistía en la retórica y en el pensamiento del autor, quizá no tan doctrinaria como la de Tovar o Ridruejo, pero manteniendo una misma línea de reconstrucción falangista.

lo contrario del hombre: no es entero, ni verdadero, ni sincero, ni auténtico, ni serio. Nada de lo que tiene le pertenece si no es la íntima y baja intención. Generalmente se sirve no ya de lo de un “otro” concreto –que tiene su valor –, sino de lo ajeno, impersonal y genérico: del tópico”
[en Morente, 2006: 257-258]

Petrowski y Listz no son sino unos “currinches” más de aquellos tantos que poblaban, según señalaba Ridruejo, la política española en estos años, mostrando Torrente Ballester una toma de posición muy similar a la de sus compañeros de ideología en estos años. El posterior y casi definitivo baile de cargos dejó al grupo de Ridruejo, Tovar, estos dos dimitidos y, finalmente, destituidos de sus cargos políticos, Laín y Torrente Ballester, entre otros, fuera de la esfera política de poder, originando el paulatino alejamiento del ferrolano de la lucha política, en la que nunca bregó con gran beligerancia, pero en la que siempre aportó una visión falangista, al menos hasta este momento en lo que él mismo consideraba, según reconoció a Alonso de los Ríos, “el instrumento político y cultural más poderoso de los años cuarenta y cincuenta” [Alonso de los Ríos, 2007: 166].

Este desencantamiento ante la dirección política tomada por el régimen tras los primeros escauceos con las diferentes posiciones políticas que se habían amalgamado en torno a la figura de Franco, para unos, y del Partido, para otros, es, en definitiva, el detonante de la crisis personal de gran parte de los componentes de este grupo. Torrente Ballester, como ya señalamos al principio de este capítulo, fue siempre bastante parco en palabras sobre estos años, aunque en sus escasas referencias a este período reconoce siempre su desencantamiento del régimen como motor de la crisis personal. En su entrevista con Miller reconoce que fue ésta una “*defeita*, diríamos los gallegos, es decir, esta derrota, porque fue una derrota política, fue la caída de Serrano Súñer también”, para remarcar más tarde “muchísima gente que participó en la guerra civil del lado de Franco no esperaba que al final de la guerra viniese una dictadura” [Miller, 1989: 188 y 189]; en su entrevista con Alonso de los Ríos confiesa estar en estos años “en el sindicalismo revolucionario” [Alonso de los Ríos, 2007: 159], identificado, por tanto, con el Ridruejo más exaltado.

Si se cotejan los acontecimientos políticos y los artículos citados en esta lucha interna por el poder con el cuaderno de notas del propio autor y sus escasas referencias a *República Barataria*, podemos ver una sorprendente correlación de fechas, ya que las

reflexiones sobre el tema de la obra los hallamos con fecha de 28 de abril y 9 y 27 de mayo de 1941. Poco más de un año después, 20 de julio de 1942, la obra ya acabada no merece al autor más que este clarificador comentario: “no hay nada que entender, la verdad concluyente es que está mal hecha” [Torrente Ballester, 1982a, II, 309]. Manteniendo ese paralelismo existente entre los diferentes componentes del grupo de Burgos y Ridruejo, al menos en lo que a posicionamiento político se refiere, “el quedar finalmente liberado de cualquier cargo de dirección política le permitió prestar más atención a los proyectos de índole político cultural, siempre ligados, eso sí, a un objetivo que seguía siendo para él fundamental, y que no era otro que el triunfo de la *revolución nacionalsindicalista*” [Morente, 2006: 263].

Con las naturales diferencias que siempre encontraremos en dos personas, por muy afines que sean sus pensamientos, la figura de Torrente Ballester permanecerá ligada, incluso después de la salida de Ridruejo de la esfera política, al devenir personal, cultural y literario de éste y, por ende, del proyecto falangista, aunque, a partir del momento de la exclusión de Serrano Súñer del Gobierno, 3 de septiembre de 1942, desde una posición periférica dentro de lo que el sistema político terminó por convertirse, tanto en cuanto “el mundo intelectual en la España que terminaba la década de los cuarenta se asentaba por obligación sobre dos realidades incontrovertibles, a las que con cierta regularidad había que reconocer con manifiesta y pública adhesión: el Caudillo y la Santa Madre Iglesia” [Morán, 1998: 214]; en definitiva, un chato nacionalcatolicismo de buena parte de la cultura oficial de la época, ramplón, acomodaticio y complaciente con las instituciones que determinarán, definitivamente ese proceso de aculturación o petrificación del que hablamos anteriormente

Esta lectura más política que desmitificadora de *República Barataria*, y que nos permite asemejarla a su anterior obra *Lope de Aguirre* y, por tanto, también a sus dos obras anteriores, viene adocenada con la publicación relámpago que supuso su primera novela, *Javier Mariño*, publicada a finales de 1943 y retirada poco menos de veinte días después, a comienzos de enero de 1944. Aunque este salto cronológico de más de un año puede deslegitimar la continuidad temática y poética de ambas obras que hemos señalado, es necesario remarcar que la creación de *Javier Mariño* se remonta a la misma época que su obra teatral *República Barataria*. Aunque editada en diciembre, Torrente Ballester habla de la misma a Ridruejo en una carta fechada el 9 de enero de 1943 en los siguientes términos:

*“Mi última participación en el mundo real y vivo ha sido cierta novela que escribí, que según todas las apariencias está a punto de publicarse, y que te dedico. Es una novela terriblemente larga, un tanto incoherente, llena de imperfecciones y absolutamente romántica en su espíritu y la factura”*³⁰⁷ [en Gracia, 2007: 101].

Situada, por tanto, la gestación de la obra en el mismo tiempo que el de *República Barataria*, las disonancias entre las lecturas más politizada de una y desmitificadora de la otra, creemos se debe más a una relectura de la segunda desde una toma de posición muy alejada en el tiempo y a la luz de lo que luego sería el corpus literario de uno de los grandes y más innovadores novelistas españoles del siglo XX. Vistas en el polisistema literario de sus años, ambas obras se corresponden con tomas de posición muy definidas y totalmente complementarias en ese campo de lucha en que se había convertido el circo gubernamental.

Bien es cierto que esta obra nació coartada por la censura previa tanto en cuanto “se le exigió un final moralizador, positivo, por lo que en la edición revisada el suicidio queda reducido a un mal sueño, tras del cual, el héroe abandona su escepticismo agnóstico y se convierte a una filosofía de la acción, tomando las armas en el bando franquista. De ahí el subtítulo de <<Historia de una conversión>>” [Soldevila Durante, 2001: 85]. Desde aquí, cualquier análisis sobre la intención de la obra queda desvirtuado, ya que, aunque se cotejen las dos ediciones de la novela “no llegaremos a un acuerdo fácil, pero sí nos referiremos a su intención primera ésta es bien clara la intención del artista fue la publicación de su novela, y para adecuarla encuadró su trama en una ideología determinada, y antes (y o después como dice Soldevila) de enviarla al editor trazó un desenlace que resultara permisible para la censura” [Giménez, 1984: 60]. La referencia a la censura previa y al cambio del final en *Javier Mariño*, la relata el propio Torrente Ballester en sus conversaciones con la profesora Carmen Becerra Suárez [1990: 90-94], pero también aparecen reseñadas en su “Diario de trabajo”:

³⁰⁷ Aunque de cualquier escritor es necesario tomar las pertinentes distancias para poder articular las valoraciones acerca de sus propias creaciones, es más necesario hacerlo en un escritor como Torrente Ballester en estos años. Su desengaño político, que no ideológico, aparece claramente expuesto en estas misivas a Ridruejo durante 1943, donde el desencanto apremia y angustia a un escritor en ciernes, derrotado en todas sus primeras creaciones. En cualquier caso, volveremos sobre este cambio de espíritu tan significativo como relevante a lo largo de este apartado.

“necesito hacer la historia sincera de todo esto; de porqué la quinta parte de mi novela es, en cortesía, inadmisibile. Por una parte necesitaba librarme de ciertos recuerdos, darles fora de alguna manera. Alrededor de este núcleo nació la novela. Después, cuando ya tuvo cuerpo, y personajes, aquel germen le sobraba. No se me ocurrió pensar, sin embargo que aquel germen estaba mal –hoy sigo creyendo que no es inmoral; que es, solamente, inconveniente –. Posteriormente, cuando realmente se me presentó el problema de suprimirlo, no lo hice por cabezonada”, por llevarle la contraria al estúpido criterio de los censores. Yo afirmaba que estaba dispuesto a retar mi novela antes de suprimirle una sola línea. Ahora me propongo enmendar mi error en lo posible” [Torrente Ballester, 1982a: 335]

La historia literaria de Torrente Ballester, sin embargo, nos presenta otra realidad, en la que el ferrolano cedió a la censura y cambió el final, al mismo tiempo que incluyó una serie de politqueo panfletario que mermaba más aún la obra. Pero incluso después de esta censura previa la novela fue finalmente secuestrada a comienzos de 1944, una vez presentada a un premio literario, cuyo jurado ejerció libremente la censura, acusando a la obra de contener innumerables imágenes lascivas y resultando definitivamente censurada por los motivos que argumentamos en el apartado donde nos referimos a la censura³⁰⁸.

Resulta, de este modo, una obra, como señalan éstos y otros estudiosos, de difícil calificación [Becerra Suárez, 1986: 32] por su tema, que sufrió variaciones por la censura sobre ella ejercida pero también lo es por su composición, su lenguaje y, sobre todo, por su protagonista, lo que le vuelve a situar en la periferia literaria. Del mismo modo que sus obras teatrales, no sólo intencional, sino literariamente, mantiene un posicionamiento heterodoxo respecto al sistema literario en el que se encuentra. En un campo literario donde las novelas tendían a la forma clásica decimonónica como modo de escapismo, a una militancia exorbitada o a dar testimonio de la miseria y el

³⁰⁸ Sin embargo, y tal como referencia Alicia Giménez, *Javier Mariño* es una novela que rebosa erotismo “en relación con la desesperación y la miseria” a lo largo de todas su páginas, ya sea en su vertiente más cruda, brutal y desinhibida, dentro de los cauces que la censure, bastante miope, por otro lado, pudiera admitir, o en ese erotismo velado, reprimido ciertamente morboso y solo insinuado [Giménez, 1984: 58].

desamor³⁰⁹, Torrente Ballester escribe una novela de corte moderno, más cercana a Europa que a España, igual que su teatro, pero con algunos fallos que se han achacado al carácter primerizo de la novela³¹⁰, como el desarrollo lineal de la trama, la mezcla de registros lingüísticos en lo expresivo, el fluctuante y gratuito cambio de objetividad y subjetividad y una eficacia literaria mínima del diálogo, hecho más sorprendente si se tiene en cuenta la procedencia dramática del autor³¹¹

La novela es planteada como una novela de protagonista, realista, esquemáticamente muy similar a lo que abundaba en estos años cuarenta, pero tratada, compuesta y desarrollada a través de las coordenadas que en su teatro ya eran visibles: un intelectualismo primordial y una forma adecuada al tema elegido. Al determinar el resto de elementos de la obra el intelectualismo del tema se exige un lenguaje casi poético, altisonante y ciertamente envejecido, alejado de la cotidianidad que mostraban otras novelas de tema diferente. De este modo el lenguaje utilizado en *Javier Mariño* sirve como un punto de diferenciación entre Torrente Ballester y el resto del sistema. Pero también lo es el ambiente, alejado de la España de posguerra y remontándose al París cosmopolita, albergue de todo tipo de personajes que pasean por la novela, desde la joven comunista Magdalena, hasta el cura ortodoxo Tefas, pasando por los republicanos reunidos en el mitin donde Javier se proclama fascista o por los estudiantes americanos en la Sorbona.

Algunos principales y otros secundarios, todos los personajes ayudan a conformar la figura de Javier, cínico, arrogante, superior, desdeñoso, crítico y frío, pero también, hombre ambiguo por excelencia, exaltado unas veces e indiferente otras, pero

³⁰⁹ En carta privada a Ridruejo, el ferrolano reconoce este circo literario de gritos, jarana y lamentos en que se había convertido el sistema literario español tras la Guerra Civil: “Con esto de las novelas, se ha armado un pequeño circo local entre los jóvenes escritores, quienes nos llevan de ventaja la cuquería, pues no marchan de acuerdo para armar jaleo y meter ruido, con lo cual la gente se ha enterado de que existen. Lo que en el fondo se ventila son los cinco mil duros del Premio José Antonio, al cual quizá me decida a concurrir si no retiran mi novela” [en Gracia, 2007: 120].

³¹⁰ El propio Torrente Ballester así lo justifica: “estoy en un momento en que yo no sé mucho de novelas, pero he leído muchas y sé que ciertas cosas se pueden hacer mejor de una manera que de otra. Utilizo un proceso de Joyce con finalidad descriptiva” [en Becerra Suárez, 1990: 90].

³¹¹ Efectivamente resulta sorprendente la parca economía de los diálogos en esta su primera novela, de escaso rendimiento literario, centrándose el autor más en la descripción y en esa referida dualidad de objetividad y subjetividad, frente a la mayor dosificación de los diálogos en sus siguientes novelas, bastantes más acordes con los orígenes dramáticos del autor ferrolano.

sobre todo, “a punto de farsante era difícil que nadie le pudiera superar” [Torrente Ballester, 1943: 472]. Toda la personalidad exterior del protagonista que se nos muestra a través de estos personajes que le rodean, sin embargo, se contrapone a aquellos pasajes en que Javier duda, yerra y se muestra frágil ante la farsa que desarrolla frente a los demás. Su actitud externa mantiene una lucha ideológica, amorosa y, sobre todo, religiosa que es constante a través de toda la novela.

Javier, al igual que Magdalena, es un personaje que “se valía de libros para montar también su pequeña farsa” [Torrente Ballester, 1943: 186], crear una máscara con la que actuar para encubrir las dudas que su educación le inculcó y que únicamente encuentra salida a esa farsa a través del amor como salvación recíproca, tal como en *El viaje del joven Tobías*. Es, en realidad, un problema moral el que invade a Javier y el que, al mismo tiempo, invadirá a Magdalena, por lo que será la presencia de Tefas la determinante para el desarrollo de la obra. Ser con sus dudas, con sus ambigüedades o ser como se pretenden hace ver, atrincherados tras una actitud que reprime sus dudas: “Él podía casarse con Magdalena, pero lo impedían dos causas insuperables: Magdalena había tenido un amante; pero, además, él representaba junto a ella una pequeña y divertida farsa que implicaba ciertos compromisos que no estaba dispuesto a cumplir” [Torrente Ballester, 1943: 241].

El propio Torrente Ballester reconoce que “en el momento de *Javier Mariño* todo está en crisis [...] es decir, hay movimientos que de alguna manera transforman el sistema. Y una de las cosas que hace que la nueva sociedad es restaurar el sistema, pero lo transforma en apariencia puesto que –a escondidas – se hace de todo. Hay una especie de concha, pero dentro de ella todo es distinto...” [en Becerra Suárez, 1990: 97-98]. De este modo aquella frase del inicio de la obra, que se suprime en la reedición posterior, adquiere un nuevo valor donde Javier “se ve tan coincidente con su tiempo, que llega a tenerse como símbolo” [Torrente Ballester, 1943: 14]. Pero no un símbolo de ese aditamento político que se superpone artificialmente a la obra, ni de esa conversión final que le hace volver a España para acabar, en la edición original, yaciendo en el diván “con las piernas cosidas a balazos” [Torrente Ballester 1943: 17], sino de esa sociedad en crisis que restaura y no reforma, se enmascara y no resuelve el problema³¹²

³¹² La eliminación de esta parte en la reedición de la obra más de cuarenta años después se debe, probablemente a que fue esta introducción uno de los aditamentos impuestos por la censura, recalcando

Frente a estas dudas, Javier Mariño recibe una única respuesta que, al menos momentáneamente, le es válida. La del cura ortodoxo Hipólito Tefás que plantea el tema de la religión, que tantas dudas ofrece a Javier, pero “como religión pura y no como socio-religión” [en Becerra Suárez, 1990: 91]³¹³. Su encuentro con el cura ortodoxo llevará a que, “por primera vez, desde hacía muchos años Javier Mariño de Lobeira, incrédulo, cerró los ojos, expulsó del espíritu las dudas, y comenzó una oración” [Torrente Ballester, 1943: 499].

En este momento, capítulo 5 de la cuarta parte, es cuando surge una verdadera obligación religiosa, no por imposiciones sociales, que también le obligarían a abandonar a Magdalena por haber tenido otro amante, como señalamos anteriormente, sino por el conocimiento de aquella “familia ideal de un cura oriental, donde se vive el cristianismo de una manera pura” [en Becerra Suárez, 1990: 91].

A partir de estas dudas y de esta conversión religiosa que no política, todo el planteamiento acerca de la soberbia, indiferencia, cinismo y superioridad que se atribuye al personaje de Javier Mariño debe ser revisitada desde la nueva perspectiva religiosa: “Él era una máscara bien trabajada que oculta un espantoso tumulto, pero el tumulto casi nunca se trasluce” [Torrente Ballester, 1943: 431]; pero una máscara que encuentra una obligación religiosa que no puede aceptar porque le obliga a prescindir de otras cosas, por lo que se siente también obligado a “representar hasta el fin de mi vida, de la mejor manera posible, la más deliciosa de todas mis mentiras” [Torrente Ballester, 1943: 518]. Y eso a que tanto teme renunciar no es sino su libertad, ser él mismo por encima del amor que tiene a Magdalena para abandonar definitivamente esa farsa:

*“Creí obrar empujado por la caballerosidad, pero fue un error.
Secretamente yo deseaba un motivo para dejar de amar, un motivo
superior a mi voluntad, algo tan incoercible como el amor mismo;*

por dos veces las heridas de bala sufridas por el protagonista en la Guerra Civil, pero que, al menos a nuestro entender, no anda tan desencaminado del problema planteado en la obra, aunque tampoco sea ésta la interpretación más común ni en la que pensara el propio autor al escribir esta breve introducción.

³¹³ Curiosamente, un par de años antes Torrente Ballester planteaba la necesidad de que el tan manido tema del adulterio se planteara “como hecho que acontece dentro de lo puramente religioso” [Torrente Ballester, 1941a: 238], de manera similar al planteamiento que realiza en *Javier Mariño*, donde no se habla ya del adulterio como pecado, sino, más en general, de lo religioso eliminando todas las circunstancias que suelen acompañar a este tema en nuestra literatura

irracional como la repugnancia, el miedo o la vergüenza [...] No importa fingir; sólo importa que a última hora no embarace mi decisión el sentimiento: pero entonces, cuando le diga adiós, será como un amigo al que se deja Me habré salvado y habré salvado mi libertad. Aun a costa de su sacrificio” [Torrente Ballester, 1943: 530-531]

Javier resulta ser, por tanto, “un hombre que había representado ante ella un papel deplorable y que huía por temor a ser descubierto y también por cobardía de no afrontar el amor” [Torrente Ballester, 1943: 577]. Si la resolución original era el suicidio de Javier, la censura previó que era necesaria la edulcoración nacionalista de Javier Mariño y hacerle decidir “casarme contigo y llevarte a España” [Torrente Ballester, 1943: 589], y aunque resulte igual de forzada que esa ideología política que rezuma todo el texto, convirtiendo al que es superado por las circunstancias y pone fin a su vida, el planteamiento de la novela nos deja una visión muy acorde con aquella que expusimos al estudiar *República Barataria*.

De igual modo que en la comedia inmediatamente anterior, *Javier Mariño* no es un desengaño del pensamiento falangista que le sirvió, según sus propias palabras, como una cobertura durante la Guerra Civil, sino un desencanto por la exclusión y la finiquitación del proyecto falangista desde 1942:

“Pienso que hay unas posibilidades –que definiendo – (posibilidades que son, digamos, la parte izquierda de la Falange) que quedan derrotadas muy pronto y, entonces, ya mi actitud va manifestándose en mis obras. Ahora bien, en el caso de Javier Mariño (que está situada después de República Barataria) cometo el error –o el pecado – de admitir el juego de los demás y decir: <<bueno, pues muy bien, para que ustedes me publiquen la novela acepto esta transformación>>; y le doy un matiz partidista a una obra que en principio no lo tiene” [en Becerra Suárez, 1990: 101]

Que la inclusión de esa ideología política en la obra, esa especie de “manual del fascista aficionado”, que señala Alicia Giménez, sobra, molesta, estorba y hasta irrita parece hecho evidente para cualquier lector de *Javier Mariño*. La idealización y denigración de la mujer, el nazismo, la ordenación y jerarquización férrea de todos los

aspectos de la vida, el desprecio por los otros, el racismo o el fácil patriotismo resultan un pegote exigido por la censura, que no aporta nada a la obra como novela, sino que, más bien, la debilita, resultando de tal modo que “la lección ideológica quedó en simple intención tendenciosa, cosa que fue advertida pronto por buena parte de los críticos, que señalaron la tendenciosidad como un parche, un añadido a la historia que discurría realmente por otros derroteros” [Giménez, 1984: 51]³¹⁴.

Sin embargo, sus cartas personales a Ridruejo desde estos años nos muestran esa imagen de un falangista derrotado, ensimismado y hastiado de la política que el nuevo régimen ha adoptado finalmente. Reconoce al propio Ridruejo que “ésta es la hora de transfundir nuestra experiencia, ahora mejor y más profunda, a nuestra literatura. Verás que mi novela es, en sus momentos más felices, algo de esto; quizá un ensayo” [en Gracia, 2007: 116]. Y esa experiencia no es sino la del desengaño de una sociedad que obliga a actuar de determinada forma, sobreponiendo la máscara al rostro, resultando de todo ello una “conversión sin hallazgo, sin alegría, es una auto-aceptación, es otro acto de asunción de un estado de cosas, e distan mucho de satisfacerles sin esperanza asegurada de futuro incierto” [Giménez, 1984: 54]

Este cambio de discurso, del bélico y dogmático de sus primeras obras teatrales y sus ensayos teóricos y críticos, al desesperanzado con el fracaso de su proyecto de renovación, es tan significativo como ineludible para estudiar la figura del ferrolano, así como su producción literaria, tan ligadas ambas en estos años, tal como venimos viendo. Ya no se habla de ese proyecto común de comunidad nacional, sino que se plantean se critica la restauración de determinados valores, ya sean los de Listz, Petrowski o la farsa en que se ha convertido la moralidad y la religión que plantea en *Javier Mariño*, en lugar de la renovación que se pretendía desde esa “parte izquierda de Falange”, como decía Torrente Ballester.

Bien es cierto que ese desenmascaramiento que indicamos en *República Barataria* y del que se sirven muchos críticos e, incluso, el propio autor pasados los años, para incluirla dentro de esa poética de la desmitificación, sigue presente en *Javier Mariño*, pero adolece de los valores que terminarán por conformar la literatura posterior de Torrente Ballester, tanto dramática como novelística. La presencia del mito en *Javier*

³¹⁴ Aún así, algunos estudiosos se han centrado en el estudio de la retórica falangista de la obra [Iáñez Pareja, 1989], que, a nuestro entender, es más advenediza que principal, por lo que coincidimos con Santiáñez-Tió en que la retórica falangista de *Javier Mariño* no debe encubrir una composición tan novedosa como prototípica del posicionamiento de cierto sector de la Falange.

Mariño es patente a través de la figura de Eneas³¹⁵, pero de manera muy diferente a la utilización en sus siguientes obras literarias, ya que en ésta “el mito es más que nada un procedimiento poético, un ejercicio intelectual de rebuscamiento cultista” [Benítez, 1989: 109].

La diferencia entre éstas y las posteriores obras literarias radica, principalmente en que “*Javier Mariño* es anterior a esta etapa, etapa que está a punto de llegar cuando la escribí, porque poco tiempo después escribí <<Gerineldo>> en donde, como sabes, hay un esbozo de desmitificación” [en Becerra Suárez, 1990: 83]. El descubrimiento del mito supone no sólo una nueva preocupación intelectual que llevará como tema principal a su composición poética, sino una nueva toma de posición política y artística respecto a la anterior, que tiene en *República Barataria* y *Javier Mariño* un atisbo de lo que terminará por conformarse, pero únicamente como germen que necesita del agua del mito para brotar como nueva fuente poética.

Si en 1943 el propio autor confiesa respecto a *Javier Mariño* que “quiero escribir esa continuación que pienso hace tiempo y escribirla con cristal. Mantener la misma tensión espiritual y dramática, el mismo interés de la primera parte, con elementos de absoluta limpieza” [Torrente Ballester, 1982a: 335], en 1944 su obra *Gerineldo* mostrará ya ese camino poético de la desmitificación que seguirá abordando durante muchos más años.

Efectivamente, el devenir artístico del ferrolano devendrá por vericuetos muy diferentes a esa “tensión espiritual” y a esa “absoluta limpieza” que sus primeras obras dramáticas, así como *Javier Mariño*, ofrecían. Si bien *República Barataria* anticipa, por el contrario, el lenguaje más normalizado que lo caracterizará, comparte con sus obras coetáneas un planteamiento igual de crítico que las obras posteriores pero todavía esperanzado en la renovación. Esta diferencia es la que llevó a proclamar al Torrente Ballester que

“Gerineldo, de 1944, es mi primer ensayo de desmitificación, no muy claro todavía, pero real, ya que cierta señorita a quien entonces se lo leí, se enfadó conmigo por mi <<manía de destripar los cuentos>>. Ella

³¹⁵ El propio autor se encarga de aclarar esta presencia del mito desde el principio de la novela: “Eneas en el exprés de irán, viajero de tercera, con billete hasta París, y dos combinaciones” [Torrente Ballester, 1943: 21].

quería decir de despojarlos de su encanto mítico” [Torrente Ballester, 1991: 8]

La relectura que de *República Barataria* hizo en 1982 al redactar el prólogo a su teatro completo en clave desmitificadora nos resulta, por tanto, no errónea, pero sí incompleta. Mientras que *Gerineldo* parte de unos presupuestos asumidos colectivamente, de unos mitos determinados, en este caso literario, aunque sea sólo a través de la referenciación de ese “encanto mítico” de los cuentos de aventuras medievales, *República Barataria* no parte de esas ideológicas colectivizaciones sociales, sino que ataca, como también lo hace *Javier Mariño*, determinadas actitudes falsarias. La presencia del mito en su poética redirecciona esa crítica desde actitudes determinadas, por muy amplias que éstas sean, hacia concepciones más genéricas, hacia la propia concepción de la realidad que resulta totalmente condicionada e sometida a determinados intereses y, gracias a ello, controlada por manipulación.

Es bien cierto que esta nueva concepción de la que parte la poética torrentina a partir del conocimiento del mito, del poder y de la creación histórica en base a estos dos principios, se corresponde plenamente con la etapa que analizaremos en los apartados siguientes, con obras como *El retorno de Ulises*, *Atardecer en Longwood* en su teatro o *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *Ifigenia* o *La princesa durmiente va a la escuela* en su narrativa. Pero también está presente en *Gerineldo*, por lo que es más fácilmente homologable a la etapa que sigue y no a la que le antecede.

Ese cambio de actitud que hemos señalado en Torrente Ballester desde sus tres primeros dramas falangistas a la crítica concreta a partir de 1942 en su obra literaria está caracterizado formalmente, entre otros elementos, por el cronotopo elegido en cada una de estas etapas. Si el recurso al pasado o a la indeterminación espacio-temporal, como ocurre en *El casamiento engañoso*, en sus primeras obras dramáticas era una constante, *República Barataria* y *Javier Mariño* acercan la acción al tiempo y al espacio nuestro, remitiendo claramente a una realidad ante la que se está en desacuerdo ideológica y políticamente. *Gerineldo*, sin embargo, adopta un distanciamiento cronotópico por exigencias temáticas. Ya no se trata de criticar un determinado aspecto de la sociedad, unos personajes o unas actitudes concretas, sino de desvirtuar toda la creación ideológica que se ha forjado alrededor de esas concreciones que le desagradan. Es la crítica de la infra y supraestructura ideológica de aquellos aspectos contra los que luchó

también antes la que es desvirtuada en *Gerineldo* y, a partir de aquí, en gran parte del resto de su producción literaria.

El descubrimiento del mito supone la revelación de la fragilidad de la realidad, de la creación de la que parte la realidad en la que nos insertamos y del carácter de invención que tiene la Historia. El fetichismo realista que inculca la idea de que la realidad es como es y no de otra manera parte de estas concepciones ideológicas que conforman la visión de la realidad a su propio gusto y según sus propios intereses, y el mito es una de estas herramientas que hacen de la realidad y de la Historia una creación. Si las actitudes de Petrowski o Listz existen es porque hay un sustento ideológico que los realiza; si Javier no puede rebelarse contra esa máscara que se ha autoimpuesto y decidirse a seguir no las convicciones impuestas por esa moral que le oprime, sino las que la verdadera religión le ofrece, es porque existe un condicionamiento que se lo impide. Ese sustrato que subyace a todas las circunstancias ante las que desagradan a Torrente Ballester no son sino una creación apoyada en elementos muy dispares, como el mito, el discurso histórico, los valores extemporáneos, etc.

Destripar los cuentos, como le señaló esa señorita a Torrente Ballester, no es sino destripar la creación de una determinada visión de la realidad, el desenmascaramiento de los procesos que crean la realidad aceptada de una determinada manera. Gerineldo, descubierto en amores con Berta, hija del Emperante, en lugar de ser castigado y para evitar que hagan de él “un héroe, víctima simbólica de vuestras injusticias” [Torrente Ballester, 1991: 159], es mandado a la frontera como capitán de sus mejores soldados para luchar contra los invasores bárbaros. Si fracasa en su misión, el Emperante no tendrá que casar a su hija con un paje; si vuelve triunfante, será obligación hacerle de los doce pares, lo que permitiría el casamiento entre ambos. De esta guisa, el lector espera lo mismo que el pueblo, el triunfo del paje, tal y como la tradición literaria suele adocenar este tipo de relatos caballerescos. Así pues, resulta comprensible y convencional la exaltación que el pueblo realiza sobre la figura de Gerineldo:

“Lo que contaron doncellas y escuderos, pajes y gentes de cocina fue extraordinario. Gerineldo, con un puñado de hombres había hecho proezas incontables. Los enemigos habían sido vencidos, y cada nueva oleada de centauros que enviaba la estepa sobre Europa, se estrellaba contra la muralla de acero que oponía Gerineldo. Se hablaba de

combates singulares, de emboscadas nocturnas, de luchas cuerpo a cuerpo en proporciones numéricas inverosímiles. Cosas como aquellas no habían vuelto a verse desde los tiempos de Troya. Gerineldo era el héroe popular” [Torrente Ballester, 1991: 167]

Pero la llegada de Gerineldo descubre la farsa que la creación de su mito conllevaba. Durante la búsqueda infructuosa de lo que era un “enemigo fantasma”, y que terminaba por ridiculizar a los soldados de Gerineldo y al propio Capitán, un casual encuentro con un mensajero que iba “a referir al pueblo de París las hazañas de Gerineldo” le permitió comprender todo: “Era, en efecto, una burla. Se me quería enmascarar de héroe para que a mi regreso vuestra hija me encontrase ridículo, infatuado y vanidoso, y me perdiera el amor” [Torrente Ballester, 1991: 171-172]. Sólo su enervada sangre le facilitó la resolución de partir hacia la estepa bárbara para dar fin a su enemigo escurridizo, convirtiéndose, por méritos propios, en auténtico héroe que, al ser burlado preguntaba al rey si aquellos trofeos sangrientos logrados debía “ponerlos a vuestros pies y recibir a Berta de vuestras manos, o encaramarme sobre ellos y conquistarla como he conquistado la paz del Imperio” [Torrente Ballester, 1991: 172].

Que el pequeño cueto acabe con la boda de Berta y Gerineldo y la complacida aquiescencia del Emperante no es lo que más importa en el relato. El centro del cuento se halla en esa creación de un mito por parte de Eginardo, secretario de Estado, para salvaguardar los intereses de su señor, “yo os prometo que los pares no serán agraviados, y que vos mismo acabareis esta aventura enorgullecido de vuestro yerno” [Torrente Ballester, 1991: 161]. La historia no ha sido para el pueblo la misma que para Gerineldo, lo que provoca que su historia narrada pinte “la sorpresa y el desencanto en los presentes” [Torrente Ballester, 1991: 171], porque ha sido una historia creada, ficticia, pero igualmente asumida como real tanto por el pueblo como por la aristocracia, dispuesta, ante su leyenda, a aceptarle entre ellos. Los motivos de su leyenda, la historia de Gerineldo, su figura, ha sido creada por unos intereses determinados y todo París acepta esa realidad que no ha visto. De esta leyenda surge la posibilidad de que, si vuelve Gerineldo, se case por méritos propios con Berta y no por “una hazaña de alcoba, la menos heroica posible” [Torrente Ballester, 1991: 160]. La historia se crea, por tanto, a partir de una determinada visión de la realidad, guiada siempre por unos determinados intereses.

No le importa a Torrente Ballester juzgar las motivaciones de Eginerdo, una actitud concreta que resulta del todo condenable, sino destripar el cuento, cercenar el encanto mítico del caballero osado y valiente que vence a los enemigos para hacerse con el amor de la princesa y contraponerle la creación de su figura, laceración histórica para que los hechos discurran sin complicaciones. Que Gerineldo sea héroe de verdad o no, es irrelevante, porque ya se han encargado otros de crear la historia, su historia, para defender sus intereses.

Este proceso de desmitificación, como se verá mucho más claro en sus siguientes obras literarias, responde, como ya hemos señalado, a la concepción multívoca de la realidad, a la asunción del mito como elemento creador de una realidad que puede ser otra si el mito que se crea es otro. Quien crea la historia la domina, pero no la reduce, porque, si bien resulta difícil modificarla, justamente por esos mecanismos como el mito que la arraigan fuertemente en una colectividad, hay quien puede del mismo modo, inventarla. De este modo, Torrente Ballester inicia con *Gerineldo* esa literatura que desmitifica, desenmascara los procesos de los que se han servido otros para crear una determinada visión de la realidad, y que, si bien aquí está únicamente entrevista, quedará plenamente desarrollada en sus posteriores obras, tal y como trataremos de desarrollar.

3.- Las sombras por recobrar.

3.1.- De las grandes ideas a los grandes textos.

El retorno de Ulises y Atardecer en Longwood

Todo ese afán renovador que Torrente Ballester había predicado desde sus críticas teatrales y sus ensayos teóricos se evapora en 1942, como ya hemos señalado, momento de inicio de una crisis personal que, pasados algunos años, será el motor generador de una dramática más desligada de lo político pero todavía muy unida a la preocupación por lo que acontece en su tiempo. Sus cartas personales a Ridruejo desde estos primeros años cuarenta nos muestran esa imagen de un falangista derrotado, ensimismado y hastiado de la política que el nuevo régimen había adoptado finalmente. El cambio de discurso de un tiempo a otro es tan significativo como ineludible para estudiar la figura del ferrolano, así como su producción literaria, tan ligadas ambas en estos años, tal como venimos viendo. Ya no se habla de ese proyecto común de “comunidad nacional”, de “destino de lo colectivo”, de ese “desacuerdo con su tiempo”, frases asiduas y recurridas en aquellos trabajos publicados en un libro de ensayos a comienzos de 1942, *Siete ensayos y una farsa*, sino que reconoce la debilidad y precariedad de su situación a quien había sido en muchos casos, sobre todo en lo concerniente a lo político, su máximo valedor, Dionisio Ridruejo:

“A los siete años de haber sido arrebatados por la guerra y la política a nuestra vida provinciana, tu cumples un episodio más de tu carrera, mientras que la mía se cierra sobre sí misma y vuelve al lugar de origen, de donde acaso nunca hubiera debido salir. Estoy en lo mismo que en 1936, exactamente en el mismo punto, aunque el espíritu de ahora y el de entonces sea distinto” [en Gracia, 2007: 101]

El fracaso de su proyecto político es ya evidente y, disgregado el grupo *Escorial*, pocas opciones tan grandilocuentes y pretenciosas como las articuladas años atrás quedan en sus manos: “todos vamos camino del diablo, después de habernos dispersado. Hace tiempo que me convencí de que no tenemos ya más salvación ante las

generaciones futuras que nuestra obra personal; pero esta misma se desenvuelve entre tantas dificultades y dolores, que necesariamente llevará el sello de nuestra crisis” [en Gracia, 2007: 120].

Y es que esta crisis, tal como enunciamos en el último epígrafe del capítulo anterior, es, ante todo, política, pero, unida a ella, nace un indudable fracaso de su modelo literario y cultural, de muy escaso alcance por el nímio número de obras publicadas que se fundamentaran en tales principios³¹⁶. Los principios de servicio, propaganda, humildad, rehumanización y clasicismo formal tendrán su canto de cisne, tal como señala Sultana Wahnón, con la aparición del número homenaje a San Juan de la Cruz de Escorial en noviembre del 42, donde se consuma la derrota del modelo fascista frente al modelo garcilasista, la derrota del entusiasmo y del clasicismo formal. Para la autora, “se inicia a partir de este momento la vuelta a la modernidad literaria, donde el papel artesanal del autor se remplaza por los valores del genio y la solicitud de liberación a las formas exteriores del discurso, poético o crítico, pero no en un primer momento, pero sí después, del contenido del discurso. La exigencia del sentido de la realidad era todavía insoslayable” [Wahnón, 1998: 242].

La derrota del modelo entusiasta de *Escorial* con la publicación de este número dedicado al místico español se debe, principalmente, a que san Juan ejemplificaba la actitud contemplativa y no activa del intelectual católico³¹⁷. El valor de lo individual, de la singularidad creadora, iba a dejar de estar confinado al mundo de las formas y a extenderse al mundo del espíritu, en el que también el poeta podía expresar su subjetividad, aunque fuera emotiva o sentimental. El arte, tal como defendían los articulista y ensayistas de *Garcilaso*, “volvía a ser expresión” [Wahnón, 1998: 245]. No se trata, recuperando la terminología de estas discusiones literarias de 1941 y 1942, de reflejar el *pathos* ético de Maeztu, sino aquel *pathos* estético unamuniano que refiriera lo eterno y universal a través de la singularización por medio del artista. De este modo, si la creación personal adquiere un papel relevante en la composición de la obra poética, el análisis revalorizará lo técnico, por lo que la crítica adoptará un nuevo modelo que

³¹⁶ Aunque no fueran plenamente logradas, las obras teatrales de Torrente Ballester respondían a esta fundamentación falangista que, en diferentes aspectos de la vida cultural, social y política, el grupo de Burgos exigía para la nueva España.

³¹⁷ Esta concepción del intelectual católico a partir de la figura de san Juan de la Cruz era, precisamente, la defenestrada por la revista *Escorial* en su editorial “El ímpetu y la letra” y, anteriormente, por el propio Giménez Caballero en su *Arte y Estado* y otras obras de carácter fascista.

junto a la labor interpretativa y valorativa realice un análisis empírico, de disección formal. No resulta extraño, por tanto, que en el número de dedicado al místico español, Gerardo Diego, José M^a de Cossío y Emilio Orozco realizarán una crítica estilística del autor, de modo muy similar al que, dos años después, Dámaso Alonso utilizará para su ya mítico estudio *Poesía española*.

Entre 1943 y 1945 se combatirá el dogma clasicista, en busca de una mayor libertad formal, pero sin olvidarse de los objetivos rehumanizadores y cristianos. José Antonio Maravall valoraba el hecho de que la uniformidad literaria estuviera siendo desplazada por “una alentadora variedad de estilos” [en Wahnnon, 1998, 243], reflejada en la aparición de diversas revistas literarias y en la recuperación de autores que en los años de la Guerra Civil y en los primeros de posguerra habían estado proscritos por su “romanticismo”³¹⁸. Aunque sería totalmente descabellado incluir el teatro torrentino dentro del clasicismo formal que define Sultana Wahnnon, tal como hemos tratado de demostrar, la producción dramática de Torrente Ballester irá abandonando paulatinamente, como iremos viendo a continuación, las ideas fascistas basadas en el modelo literario de Giménez Caballero, redefinidas, corregidas y aumentadas en algunos casos por el propio autor en su *Razón y ser de la dramática futura*; aunque, es necesario decirlo, muchas de las ideas que presenta en este primer ensayo y que mantuvo en sus obras teatrales de la primera posguerra, serán redefinidas en un teatro que no pretende ya ser aquella nueva liturgia del Imperio, sino la expresión de un hombre de teatro desencantado de una realidad que ya no trata de cambiar, sino de afrontar a través de lo que mejor sabe hacer: la creación poética.

Por tanto, no es una derrota directa del modelo teatral torrentino, aunque sí una depauperación de los principios teóricos que había venido articulando en sus diferentes críticas y ensayos de estos primeros años cuarenta. El proyecto cultural y político falangista cede su preeminencia en la renovación literaria a lo que Wahnnon denomina el grupo garcilasista, caracterizado por la defensa de un humanismo cristiano frente a la rehumanización en defensa de un modelo de estado determinado defendido por Giménez Caballero y recogido, entre otros, por Torrente Ballester en lo que al teatro respecta. No coincidimos en su totalidad, sin embargo, con la afirmación de Javier

³¹⁸ En torno a este proceso de recuperación de la modernidad literaria se puede consultar la tercera parte del libro de Sultana Wahnnon *La estética literaria de posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Del mismo modo, la introducción de José Carlos Mainer a su *Falange y Literatura: Antología*, es también muy significativa respecto a la evolución de las propuestas reformadoras de la derecha.

Cercas, quien vislumbra en el Torrente Ballester de este primer lustro de los cuarenta un “resquebrajamiento de sus ideales primerizos y de su desencanto ante las consecuencias de la guerra [...] un distanciamiento, por la vía de la ironía y la desmitificación -dos de las mejores armas del Torrente maduro-, tanto de las creencias profesadas en su juventud como de la realidad política española” [en Gracia, 2004, 253].

Bien es cierto que ese ímpetu y optimismo respecto al futuro que profesaban para España, queda diluido en los primeros años de la posguerra por la derrota de sus ideales y de sus deseos, que hicieron coincidir con los preceptos por los que debía discurrir el nuevo camino de su proyecto de renovación; pero no es menos cierto que no se renuncia a los valores que habían edificado el edificio ya ruinoso en 1942. La misiva de Ridruejo a Franco, fechada el 7 de julio de 1942, no deja lugar a dudas acerca del posicionamiento de Ridruejo y los suyos respecto a la situación política:

“Vivíamos antes en un estado de mal arreglo, pero ahora no parece quedar ante el falangista sincero el margen de esperanza que hace meses parecía abierto [...] el Movimiento no puede ser un conglomerado de gentes unidas por ciertos puntos de vista comunes, sino una milicia fuerte, homogénea y decidida. Y, sobre todo, ese movimiento, con su jefe a la cabeza, debe poseer [...] Ser falangista ya apenas es ser cosa alguna y es además exponerse a diario vejamen [...] Quiero subrayar con él que no tenemos régimen que valga, salvo en sus aspectos policiales, y que la Falange es simplemente la etiqueta externa de una enorme simulación que a nadie engaña [...] Esto no es la Falange que quisimos ni la España que necesitamos. Y yo no puedo exponerme a que V. E. me tenga por un incondicional. No lo soy. Simplemente pienso con tristeza que aún todo podría salvarse. Pero mientras lo pienso estoy ya moralmente de regreso a la vida privada” [Ridruejo, 1976: 237-240]

Salvando las pertinentes distancias entre la figura de un Ridruejo, político antes que poeta en estos años, y Torrente Ballester, hombre de teatro aferrado a unas ideas políticas que determinan, en gran medida el desarrollo y, principalmente, los temas elegidos para su teatro, la desazón ante los acontecimientos políticos acaecidos estos años y analizados en el capítulo anterior, se manifiesta, aunque de manera diferente, tanto en un autor como en otro. De manera más clarividente en el que fue

cabeza visible en la vertiente política de un grupo de intelectuales metidos a hombres de estado, pero notoria también en la actitud pública y privada y en la creación literaria de aquel que trató de mantenerse desligado políticamente de un proyecto en el que creía, pero que no desmerecía la producción puramente artística de un proyecto poético renovador anhelado desde su juventud, las actitudes terminan por converger hacia un mismo punto. Así pues, Torrente Ballester recuerda, como reconoce a Carlos G. Reigosa, que su estancia en los primeros años cuarenta en Santiago de Compostela “sentíme moi ben, estudei y traballei moito, tiven relacións cos estudantes e explorei aquela biblioteca. Lembro todo iso cun sentimento romántico, como un pasado que se define en certo modo feliz” [G. Reigosa, 2007: 80]. Esos dos años de estancia en la capital gallega, 1940-1942, coinciden con aquellos años en los que el grupo de Burgos, con las adversidades citadas y los contratiempos, cada vez mayores, habidos contra su proyecto nacional, se mantiene como una fuerza motriz, de escasa relevancia pero con esperanza en un futuro más aleccionador, del gobierno tan poco definido aún tras la Guerra Civil.

Muy diferente será su actitud privada unos meses después, destinado a Mahón, aunque, finalmente, logre comisión de servicios para Ferrol, al que se refiere en enero de 1943 como “este pueblo perdido en la bruma, del que hice retro voluntario” [en Gracia, 2007: 100]. En su correspondencia privada con Ridruejo se puede leer a un Torrente Ballester muy diferente de aquel altisonante y falangista teórico y crítico de teatro que poco antes trataba de avivar las llamas de un proyecto falangista que, en realidad, nunca llegó a pasar de ascuas que ayudaron a incendiar una situación política de por sí muy explosiva:

“estoy dispuesto a continuar en Ferrol, a pesar de mi soledad y de la vagancia que en este punto invade al más trabajador. Mis experiencias de Madrid son cada vez más amargas. No tengo condiciones para participar en el gran cross nacional, ni siquiera en el literario” [en Gracia 2007: 120]

La lectura de estas cartas nos presentan a dos figuras bien distintas dentro de n mismo cuerpo ideológico; mientras que Ridruejo cree percibir aún “de toda la península, un temor de temerosa prudencia. Pero también parece llegar otrote enardecimiento por encima de los cálculos. Veremos cual gana” [en Gracia, 2007: 95],

Torrente Ballester, desengañado de las posibilidades de triunfo que aún cree atisbar Ridruejo, va “camino de alcanzar la indiferencia universal, pero como esto es malo, no te lo deseo” [en Gracia, 2007: 102]. No es, por tanto, un rechazo de su falangismo juvenil, sino ese desencantamiento político al que hicimos referencia anteriormente³¹⁹. La vida política, cultural e intelectual de España ha andado ya por derroteros tan distantes a los marcados por el grupo *Escorial* que Torrente Ballester se ve vencido y más próximo al abandono de “mis locuras literarias” [en Gracia, 2007: 124] que a la creación poética. Llega afirmar, incluso, que “toda actividad ha cesado. Perdí mi colaboración en *Arriba*, y, desde luego, en *Escorial*. Y como nada me exige escribir y publicar, si alguna buena idea se me ocurre, la pienso y la olvido” [en Gracia, 2007: 101].

Contado con los avatares de la edición de *Javier Mariño*, señalados en el epígrafe anterior, la producción literaria de Torrente que acabará en la imprenta, cesa desde 1942 hasta 1944, donde el teatro pierde aquel papel preponderante que había venido teniendo dentro de la producción literaria del ferrolano. Él mismo reconoce que *Javier Mariño* “representa u cambio muy considerable en mi orientación literaria, y a la vez un hito en mi carrera. Después de haberla escrito, perdí el gusto por el teatro. Pero no sé si soy un novelista o, simplemente, un despistado” [en Gracia, 2007: 119]. Este desengaño de su vocación primera entierra sus raíces claramente en esa crisis personal derivada del fracaso político del proyecto al que se había adscrito. Su teatro fracasa tanto en cuanto no es representado ni tampoco enjuiciado, consecuencia directa de la desestimación de toda propuesta proveniente de la vertiente puramente falangista del movimiento. Pero no es un mal teatro por esta causa, sino por características autónomas y propias del arte teatral.

A pesar de estas características, raíces y fundamentos renovadores que hacen del teatro de Torrente Ballester un teatro genuino e interesante y que podía haber abierto

³¹⁹ En otra carta a Antonio Tovar, el propio Ridruejo se muestra ciertamente desalentado, pero no rendido, al afirmar que “creo quede verdad ya no nos bastará a ninguno la vocación personal y aislada y estaremos siempre con el oído puesto por si suena un clarín. Es difícil renunciar a una esperanza grande” [en Gracia, 2007: 102]; estas palabras muestran, a pesar de la derrota patente del falangismo, una cierta esperanza que se contrapone con las cartas torrentinas, donde expresiones como “nadie se acuerda de mí, y mi propia experiencia me revela más o menos el matiz de la tuya” o “las muchas desventuras de nuestra generación”, [en Gracia, 2007: 100 y 126], ofrecen una clara caracterización de la situación personal de desengaño de su autor.

una senda por la que implantar en nuestros escenarios un nuevo tipo de teatro, no tan superfluo, ni tan arraigado en lo caduco, no podemos obviar que no es un teatro plenamente logrado. Y es que son varios los elementos que, a la hora de componer el drama, hacen de éste un teatro incompleto. De los elementos clásicos de la composición literaria, la invención y la elocución no han supuesto un gran problema para nuestro autor, aunque sí la composición [Torrente Ballester, 1981: 27]. Y es que, a pesar de tener bastante facilidad para desarrollar los numerosos temas que su desbordante imaginación le proponía, es a la hora de dar forma al drama cuando las dificultades acechaban al propio autor. Como el mismo dice en su “Diario de trabajo”, en una cita antes referida, “yo sé dialogar con más o menos gracia, pero lo que se dice hacer teatro no lo supe hacer nunca” [Torrente Ballester, 1982a, II: 309].

El autodidactismo en su formación, al que ya hemos aludido anteriormente, y su afán renovador le plantean dificultades a un autor muy versado en la teoría dramática pero de poco conocimiento escénico. De hecho, él mismo nos comenta cómo en el núcleo intelectual falangista que en Burgos se crea en torno a Ridruejo, se le vincula al grupo de los escritores y no al de los hombres de teatro, ya que, como él mismo indica, “de <<realizaciones>> no entiendo ni una jota” [Torrente Ballester, 1976: 53]. Él mismo reconoce esta falta de facultades que le permitirían plantear en escena lo que en su mente parece bastante claro: “necesito la consulta y el consejo de un buen director de escena” [Torrente Ballester, 1982a, II: 287]. A pesar de que este comentario lo hace en referencia a una obra dramática que no desarrolló finalmente, creemos que muy fácilmente se puede extrapolar a sus diferentes intentos y creaciones dramáticas.

Y es que una de lo que hemos venido definiendo como punto de origen común de sus características dramáticas, el autodidactismo, tiene una influencia muy clara, tal como lo vemos nosotros, en sus dificultades para crear teatralmente, lo que dramáticamente parece tan desarrollado en su mente y en sus notas. Ya hemos citado al propio Torrente Ballester explicando que su formación teórica surgió de las muchas lecturas que hizo en estos años sobre la teoría del teatro, pero que su formación acerca de lo que suponía el hecho teatral era la de cualquier espectador atento de su tiempo. De este modo, tenemos a un autor dramático cultivado en los más vanguardistas y renovadores movimientos teatrales y en las más novedosas teorías acerca de lo que debía ser el teatro teóricamente, pero cuyo conocimiento práctico del teatro se reduce a la técnica teatral y escénica que perduraba del naturalismo en nuestros escenarios.

Si analizamos su “Diario de trabajo”, auténtica fuente escrita de donde manan las luchas que con los diferentes temas mantuvo el autor para darles su adecuada forma dramática, podemos ver cómo la creación de temas o motivos dramáticos no creaba dificultades a Torrente Ballester, tal como anteriormente señalamos. Si nos remitimos a las palabras del propio autor, tampoco fue la creación de diálogos tarea difícil para él; será la composición de la pieza dramática la que le ofrezca, en algunos casos, insalvables barreras poéticas³²⁰.

En numerosas de estas anotaciones de su diario observamos cómo Torrente Ballester plantea el tema dramáticamente y con una clara disposición teatral, pero no termina de componer la obra teatralmente. De una obra que nunca llegó a escribir, o al menos a terminar con resultados que considerara publicables, el autor nos presenta su primera visión del drama:

“El primer acto presenta unas gentes viviendo en el más absoluto cotidianismo. Una muchacha –Rosiña– dueña de una fonda de pueblo y varios contertulios. Hay un maestro que le hace el amor –mejor dicho– que aspira a casarse con ella por razones totalmente prácticas [...] Llegan al pueblo unos comediantes [...] un grupo de estudiantes o gente así que representa teatro de aficionados por motivos puramente espirituales [...] La representación altera totalmente la vida espiritual del pueblo [...].

Esto es el segundo acto en el que todos hablan imitando a los actores en la voz, y a los protagonistas en los conflictos [...] Este segundo acto es un juego de escenas en las que el director hace de taumaturgo, y acaba acostándose con Rosiña.

En el tercer acto se va. Ella quiere seguirle, pero él se niega [...] Y ahora dos soluciones: una dramática, suicidio de Rosiña, o muerte del director por asesinato; otra refugio de Rosiña en el maestro; también transformado por el drama.

.....Diálogo realista; vulgarismos; situación geográfica, una villa marinera de Galicia. Alusiones claras.....El primero y tercer acto, muy

³²⁰ Aunque no se publicaron aquellas notas referidas a la composición de *República Barataria*, las notas de la gestación temática y el resultado teatral de la misma obra no dejan lugar a dudas: el propio autor se desencanta nuevamente y, esta vez, de manera bastante más notoria, con su fracaso al componer un tema que considera “un gran tema” [Torrente Ballester, 1982a, II: 278].

breves. El segundo largo y complejo [...] A me sirve de modelo para el protagonista. Rosiña es inventado, y todo lo demás” [Torrente Ballester, 1982a, II: 298 - 300]

Aunque reproducido de manera bastante reducida, este texto de su “Diario de trabajo” podría convertirse en un texto dramático si únicamente se desarrollaran las directrices mínimamente diseñadas en estas notas. El tema queda perfilado de manera casi definitiva, así como los posibles modos de caracterizar ciertos rasgos de la obra y ciertos personajes, a partir de los cuales quedaría por desarrollar lo que en otros lugares el mismo autor denomina el cuerpo de la obra. Pero ésta es la única referencia a este esbozo que encontramos en sus notas, aunque, bien es verdad, que éstas son bastante reducidas. Puede que quizá sea éste un tema que no responda a lo que Torrente Ballester proyectaba como el teatro del nuevo estado, bastante probable si nos atenemos a sus escritos teóricos, pero el abandono de temas con planteamientos teatrales ciertamente renovadores se convertirá en la característica principal de estos años, lo que nos señala, una vez más, las dificultades compositivas que el autor tuvo durante estos años³²¹.

Sirviendo esto como botón de muestra, podemos empezar a vislumbrar cómo los problemas que Torrente Ballester debía afrontar en sus creaciones dramáticas, como él mismo indicaba, se hallaban en la composición. Es decir, que es la creación de la fábula, adaptada a las exigencias propias del teatro, como, por ejemplo, su carácter sintético, la que mayor problemática causaba a nuestro autor. Del mismo modo que este bosquejo de una posible obra, *El gran rey* quedó diseñado en torno a julio de 1942, con anotaciones en su diario en las que se iban desarrollando las posibilidades escénicas de un tema que no desentonaría con las propuestas teatrales de Torrente Ballester³²².

Otros ejemplos que se pueden citar corroborando esta idea pueden arrojar bastante más luz acerca de esta dificultad manifiesta. Las notas de esa obra inconclusa que fue *El sucesor de sí mismo*, aunque readaptada parcialmente a otras obras e, incluso,

³²¹ Respecto a este anteproyecto de obra podemos resaltar la propia referencia metateatral, muy shakespeariana con esta imagen del <<teatro dentro del teatro>>, que aparece en este fragmento y más desarrollada en las páginas que indicamos de su “Diario de trabajo”, así como ese cambio que el teatro produce en los espectadores, recuerdan a algún ensayo del autor, como su teoría acerca del público reseñada más arriba (*¿Qué pasa en el público?*).

³²² Las notas acerca de este estudio de una obra nueva se pueden observar en Torrente Ballester, 1982a, II 319-323.

a otros géneros, son muy significativas, ya que, tras doce años de composición de este drama, Torrente Ballester no puede sino reconocer que “todas mis dificultades nacen de la falta de técnica. Pero, entendámonos. Yo lo puedo escribir desentendiéndome de sus posibilidades de representación, como escribí el *Aguirre*. Entonces, es fácil de hacer. Pero es que yo quiero hacer una obra representable, teatral” [Torrente Ballester, 1982a, II: 300]. En este punto, Torrente Ballester no hace sino reafirmar lo que tiempo atrás dejó anotado en su diario, y es que “debía estar escarmentado ya de mis excesos de teoría” [Torrente Ballester, 1982a, II: 281]. En esta trabajada e incompleta trilogía, podemos ver las dificultades a las que el propio autor no podía dar respuesta. Torrente Ballester se plantea la siguiente cuestión:

“Hay momentos dramáticos distintos, que hay que presentar valiéndose de una técnica contrapuntística, de manera que el público reciba la impresión de urgencia, de cosa en marcha, imparable, al mismo tiempo que la lentitud, la morosidad de la acción segunda” [Torrente Ballester, 1982a, II, 303]³²³

El conocimiento teatral teórico le permite preguntarse por planteamientos dramática y teatralmente interesantes, pero su falta de conocimiento práctico y, sobre todo, la invalidez de ese escaso conocimiento para lo que él se propone, hace inevitable que las dudas surjan acerca de su capacidad teatral. En otras palabras, Torrente Ballester, caracterizada toda su literatura por esa imaginación y facilidad para crear temas literarios de interés, sabe qué preguntas plantearse ante lo que él pretende hacer. El problema es dar respuesta a esas preguntas y, sobre todo, respuesta acorde en su forma con lo que temáticamente se plantea. De este modo, no es raro encontrar en sus apuntes notas como la que sigue:

“Puedo someterme a la técnica al uso. Entonces un diálogo al principio del primer acto nos pone en antecedentes de todo lo sucedido [...] Pero yo no

³²³ Remarcando esa línea renovadora que parte de la relectura de los clásicos, tan presente en Torrente Ballester como en otros autores renovadores de los años precedentes, resulta muy significativa la última anotación de Torrente Ballester de este día, en el que se cuestionaba acerca de la posible resolución de los problemas que le planteaba *El sucesor de sí mismo*: “Tengo que releer *La vida es sueño*” [Torrente Ballester, 1982a, II, 303]

quiero hacer eso. Yo no quiero resolver en el diálogo lo que puedo resolver en la acción. Es decir, no me sirve la técnica actual; necesito de otra, que no sé cual es” [Torrente Ballester, 1982a, II, 300 - 301]

En otros pasajes no explicita de manera tan clara estas dificultades, pero sí que vuelven a aflorar los problemas acerca de la composición en sus obras teatrales. Ya hemos señalado anteriormente que de *República Barataria* no duda en afirmar, cuando empieza a esbozar el tema y sus posibilidades dramáticas, que “es un gran tema, pero de extraordinaria dificultad” [Torrente Ballester, 1982a, II, 278], para, poco más de un año después, concluir que de esta obra “no hay nada que entender, la verdad concluyente es que está mal hecha” [Torrente Ballester, 1982a, II, 309]. De *Paraíso cerrado* podemos decir algo bastante similar, ya que “es otro gran tema, pero tiene el inconveniente de estar casi todo hecho y de estarlo mal [...] En realidad, estoy como el primer día: en posesión de un argumento casi virgen. Pero lo demás continúa sin ser hallado” [Torrente Ballester, 1982a, II, 278]. A juzgar por la no publicación de esta última obra, el resultado de su trabajo sobre este argumento ya tramado³²⁴, fue, probablemente, igual o peor que el de *República Barataria*, que no duda en considerar “la peor de mis obras” [Torrente Ballester, 1976, 63], aunque ésta, como ya señalamos en el capítulo tercero, “resulta ser”, pasados los años, mejor considerada³²⁵.

Poco a poco las notas de Torrente Ballester se separan en el tiempo y van abandonando el estudio de las posibilidades dramáticas de los temas a tratar, perfilando un tratamiento más novelístico que dramático de los diferentes posibles y coincide con la publicación de su primer texto narrativo, *Javier Mariño*. De este modo, en marzo de 1943 anota la posibilidad de escribir “una novela que se titula Fulano en la gran ciudad” [Torrente Ballester, 1982a, II, 327], y meses más tarde, pretende cambiar al género narrativo el esquema de la trilogía de *Clavijo*, convirtiendo a ésta en una “novela sin

³²⁴ Ver Torrente Ballester, 1982a, II: 261-262.

³²⁵ En el capítulo tercero nos referimos ya a este cambio de actitud del propio Torrente Ballester respecto a su obra *República Barataria*. Aunque bien es cierto que muchas de sus posturas críticas de esos años cuarenta cuestionaban muchos de los valores literarios de sus producciones, especialmente curiosa resulta la revalorización de este obra, tanto en cuanto “resulta ser” el germen de lo que posteriormente desarrollará tanto dramática como narrativamente. En cualquier caso, remitimos al capítulo anterior para refrendar esa idea que expusimos sobre la revaloración de la obra y la descontextualización a la que se le sometió.

apariencia de novela” [Torrente Ballester, 1982a, II, 329], coincidiendo con esa referencia de abandono del teatro que anunció a Ridruejo³²⁶. Las dudas acerca de la forma de este tema persiguen a Torrente Ballester, ya que poco después vuelve a plantearse las posibilidades dramáticas de *Clavijo*, una de las tres trilogías que compondrían la, al mismo tiempo, trilogía de *El sucesor de sí mismo*. Sin embargo para el autor:

“la realización dramática de Clavijo responde a la primera idea, la inicial. Tiene la ventaja de la última escena, resueltamente teatral. Tiene, empero, muchísimos inconvenientes, algunas dificultades verdaderamente insolubles: no puedo incluir la historia de Clavijo sino de una manera muy esquemática: no encuentro solución artística al <<problema de la gloria>>. En realidad mis fuerzas se probaron ya, en El sucesor de sí mismo. Ese drama imperfecto da la medida de mi impotencia. A pesar de todo, Clavijo es una idea resueltamente teatral” [Torrente Ballester, 1982a, II, 334].

Queda, de este modo, planteada nuevamente la dificultad torrentina: reconocer como teatral un tema pero asumir la imposibilidad de realizar en la práctica. Del mismo modo, considera en otra anotación que “Don Juan es tipo dramático y su hijo tipo novelesco, por que en Don Juan predomina la acción y en su hijo la psicología” [Torrente Ballester, 1982a, II, 332]. A pesar de que el autor se plantea las posibilidades dramáticas de la fábula de Don José, termina por desistir y desestimar el bosquejo de esta obra. [Torrente Ballester, 1982a, II, 336]³²⁷.

Esta disonancia entre el conocimiento teórico y el conocimiento técnico del teatro que ya hemos señalado, produce esa esquizofrenia entre sus argumentos y temas novedosos y su carencia de técnica y recursos teatrales para llevarlos a cabo. Por este

³²⁶ Si la carta a Ridruejo está fechada el 4 de agosto de 1943, las notas en su “Diario de trabajo” son de marzo y junio de 1943.

³²⁷ Es bastante paradójico que de estas anotaciones no surgiera la novela de este “Don José, hijo de Don Juan, [que] no es un personaje dramático sino novelesco. Es un hombre de pensamiento, un tipo complicado –no el hombre de acción rectilíneo que es su padre” [Torrente Ballester, 1982a, II, 336], ni un nuevo Don Juan dramático, sino, con los años, un Don Juan novelesco, deudor, tanto del don Juan dramático como novelesco de diferentes autores. A esta figura emblemática en la literatura universal nos referiremos en el capítulo siguiente con la particular y genuina aportación torrentina al mito.

motivo no dudamos en confirmar el espíritu renovador de Torrente Ballester, incluso en estos aspectos técnicos en los que fracasó en su búsqueda, pero que ya preconizaba que debían ser diferentes de aquellos que estaban tan en boga en estos años treinta y cuarenta. Así pues, no nos parece acertado considerar que el teatro de Torrente Ballester fracasara única y exclusivamente por empeñarse en “limitar una imaginación desbordada, cortándole salidas para encajonarla en los moldes de la escena” [Iglesias Feijoo, 1986, 64]. Bien es cierto que es ésta una barrera que dificulta su producción dramática, como se puede ver en el referido “Diario de trabajo”, y que tiene más fácil acomodo en la narrativa, aunque sus primeras obras reflejen esa dificultad que tanto quebraderos de cabeza le habían producido en el teatro. Si bien el propio autor parece refrendar esta idea al afirmar que “la narrativa, tan ancha de límites, me permitió llevar a cabo lo que parecía, y lo era de seguro, teatralmente imposible” [Torrente Ballester, 1982a, I, 9], no se pueden obviar las dificultades que su primera obra narrativa conllevaron. A Ridruejo le reconoce que “hemos alcanzado una cierta perfección expresiva prematuramente, antes de que, humanamente, hubiésemos madurado”, aunque unos meses después y tras recibir la crítica del soriano de su *Javier Mariño*, reconoce que “sus primeras cien páginas son flojas, mucho más de lo que tú dices” [en Gracia, 2007: 116 y 124], mostrando nuevamente que el error en la composición es la constante en la relectura de sus obras de estos años, ya sean teatrales o narrativas.

Y es que si esta limitación y obligación a lo sintético que exige lo teatral fuera la única razón, dejaríamos en un plano secundario esta deficiencia técnica, que a nuestro entender es tan relevante³²⁸. Ciertamente es que el propio autor reconoce que “mala cosa esta de que, cuando uno intenta describir unas piedras se le enreden historias” [Torrente Ballester, 1982c, 15], pero él mismo confirma a la profesora Carmen Becerra Suárez que ésta fue “una época muy viva y muy confusa, por otra parte. Se me ocurren más cosas de las que puedo hacer y se me plantean más problemas de los que puedo resolver, porque no tengo experiencia” [Becerra Suárez, 1990, 179]. Si bien no se puede negar que el paso del teatro a la narrativa, originado en estos años, estuvo mediatizado también por este fracaso técnico, tal circunstancia no se puede reducir únicamente a su

³²⁸ El propio Torrente Ballester confirmó a la profesora Carmen Becerra Suárez que ésta fue “una época muy viva y muy confusa, por otra parte. Se me ocurren más cosas de las que puedo hacer y se me plantean más problemas de los que puedo resolver, porque no tengo experiencia” [Becerra Suárez, 1990, 179].

prolífica imaginación, sino a las deficiencias técnicas para abordar unos planteamientos teatrales demasiado complejos para un hombre de escasa experiencia teatral.

Y es que, como hemos indicado ya, Torrente Ballester profundizó en el conocimiento teórico del teatro y conoció las vanguardias y su desarrollo dramático, pero no tanto los recursos técnicos del teatro. Como espectador sólo tenía de bagaje aquello que en España se desarrollaba en sus escenarios, tan distante e inadecuado para lo que el leía y pretendía hacer que de poco o de nada le sirvieron, si no fue para sembrar dudas y frustraciones en su creación dramática. En otros términos, los elementos teóricos y técnicos del repertorio que manejaba Torrente Ballester eran tan diferentes que resultaba extremadamente difícil hacerlos congeniar. La posibilidad que quedaba era la de buscar otros recursos técnicos que le fueran lícitos para sus obras, pero fue quizá su autodidactismo, unido, como no, a su gran capacidad fabuladora, la que terminaron de cerrar el camino para encontrar estos nuevos medios.

No pretendemos afirmar la inviabilidad teatral de los temas torrentinos en la línea pretendida por el autor, al menos en gran parte, sino que técnicamente carecía de formación que le permitiera desarrollar los métodos necesarios. Como ya hemos señalado, el autor reconoce que la técnica al uso no le sirve para sus innovadores planteamientos temáticos, que exigen un acorde desarrollo formal y que desconoce cuál es [Torrente Ballester, 1982a, II, 300 - 301]. Si en *El viaje del joven Tobías* “mi procedimiento consistió principalmente en someter al tema a los efectos de toda clase de anacronismos”, su *Lope de Aguirre*, en un claro ejemplo de poligénesis, indaga en un procedimiento nuevo y distinto de sus obras anteriores, que se adapte a las necesidades originadas por el tema, donde se advierte fácilmente “cómo los medios habituales de construir comedias no me servían, y cómo me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron <<procedimiento épico>>; el cual, por cierto, ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos” [Torrente Ballester, 1982a, I: 14 y 20].

Las dificultades técnicas en el desarrollo del tema, es decir, la composición del drama, fueron sorteadas, a pesar de todo, con algunos aciertos renovadores, provenientes casi todos ellos del planteamiento del tema en base a géneros teatrales en desuso o inexistentes y formulados a partir de las exigencias que planteaba el tema³²⁹. Si

³²⁹ Desligarse de formas genéricas totalmente petrificadas y utilizadas como auténticos artefactos de aculturación suponía, como vimos en el apartado correspondiente, una toma de posición renovadora y que exigía un desarrollo autónomo de los materiales de la obra en consonancia con el tema y no con los usos sociales más habituales en teatro.

bien no fue ninguna de estas obras un acierto pleno de composición, no es menos cierto que aquellas novedades teatralmente conseguidas y renovadoras carecían de aquel director que se propusiera montar un espectáculo a partir de innovaciones muy poco usuales en nuestros escenarios. La petrificación del sistema literario dejaba muy escaso margen de maniobra a cualquier renovación, tanto dramática como teatral. En algún manual de literatura se dice acerca de Giradoux que “lo que el autor escribió para unos pocos, Juvet era capaz de transformarlo en espectáculo para todos” [Del Prado, 1996, 1279]. No pretendemos comparar la obra del autor francés con la de Torrente Ballester, aunque es innegable, tal como él mismo ha reconocido, que Giradoux fue uno de sus más admirados autores, sobre todo con su obra *Anfitrión* 38, pero sí es cierto que un montaje ajeno a los usos habituales de nuestro teatro pudiera haber resaltado aquellos aciertos compositivos y suavizado las deficiencias teatrales del texto.

Evidentemente, en este cambio sustancial de valoración de sus obras dramáticas entran en juego dos circunstancias que delimitan esta transformación. Por un lado la progresiva canonización de un autor cuyas novelas fueron desde mediados de los setenta, reconocidas como obras canónicas dentro de un sistema literario en cambio constante, lo que contribuye a canonizar, con un punto de partido bien diferente, una obra “a la vista de mi obra posterior” [Torrente Ballester, 1982a, I: 12]. Por otro lado, las dos últimas obras representadas mantienen como dramas una diferencia compositiva tan radical como beneficiosa para la creación teatral con respecto a las primeras creaciones dramáticas del mismo autor. El desengaño político y el concurrente fracaso de todo el proyecto cultural a él ligado producido en estos años implican un cambio de orientación muy relevante en la creación teatral y novelística de Torrente Ballester.

Si durante la Guerra Civil y en los primeros años de posguerra nos encontramos al joven diletante inmerso en un mundo plenamente ideologizado, tras pocos años de posguerra su desengaño de la nueva situación le situará nuevamente fuera de la arena política en todos los aspectos. Si bien la ideología falangista ofreció al joven Torrente Ballester la posibilidad de que *su* vida penetrara en *la* vida pública, el fracaso de esta postura no supone el fin del Torrente Ballester literato, sino que afianzado en un lugar de la periferia del sistema, el ferrolano adopta una toma de posición distinta a la que originalmente adoptó. No se trata ya de crear el nuevo teatro de una nueva etapa, sino de crear artísticamente aquellos temas que siguen preocupando al propio autor. Por tanto, no es sólo el fracaso al no ver representada casi ninguna de sus obras, sino que es la propia frustración del autor ante su incapacidad para ofrecer los resultados que

pretendía lo que le hace replantearse su primera vocación dramática y redactar “una lista de argumentos que podría reducir a novelas cortas” [Torrente Ballester, 1982a, II, 310]³³⁰.

Superada parcialmente la crisis a la que se vio abocado el autor desde 1942 y tras la suspensión de su producción dramática que supuso el trabajo y posterior publicación de sus primeras novelas y relatos, Torrente Ballester retoma el teatro como fuente de trabajo poético, pero, como ya hemos enunciado, desde unas premisas diferentes a las planteadas y desarrolladas en las obras hasta aquí analizadas. Y es que todo este proceso dubitativo en la composición de sus obras teatrales empieza a desvanecerse con el paso de la creación de diálogos a la creación propiamente teatral. La composición deja de ser un problema cuando se desvanecen las pretensiones desmesuradas de crear un teatro regenerador y motor de una nueva sociedad. Desligado en la práctica de ese proyecto cultural falangista, su creación poética tiende hacia una normalización tanto de los temas como de la composición de las obras. Ya no se trata de construir ese nuevo “drama que se ha de elaborar en el mañana luminoso” [Torrente Ballester, 1937: 25], sino de crear una obra teatralmente viable, desengañado de la viabilidad del proyecto inicial al que se vinculó.

De este modo, Torrente Ballester comienza a encontrar soluciones compositivas a temas que desde mediados de los años treinta estaban sin resolver, manteniendo, eso sí, el mismo rigor constructivo que presidió sus obras anteriores. El cambio acaecido, por tanto, hace referencia más a una actitud estética diferente que a un modo de composición nuevo, hecho ya apreciable pero no definido totalmente, en *República Barataria*.

Si la creación de este grupo falangista y revolucionario tuvo como punto de origen la crisis política de los años treinta y la Guerra Civil, caracterizándose por ser “dramáticamente religiosa, nacionalista y politizada, pues ve colocados en entredicho el

³³⁰ No podemos olvidar que según indica Yamaguchi, la obra de *El pavoroso caso del Señor Cualquiera* surge de un breve cuento publicado en el diario *La Tierra*, bajo el título <<Cuento que no tiene nombre>>, el 4 de febrero de 1931 [Yamaguchi, 2000, 153]. De este modo, lo que fue su primera obra de teatro posteriormente publicada, siguió el camino inverso de lo que mucho de su pretendido material dramático sufrió: de lo dramático a lo narrativo, donde la mayor libertad que ofrece el género permitió a Torrente Ballester desarrollar lo que no pudo sintetizar, concentrar o esquematizar para el teatro, probablemente por esa desavenencia entre el modo de concebir el drama y la incapacidad de responder técnicamente a los problemas que él mismo se planteaba.

orden político, el religioso y su propia identidad colectiva” [Mainer, 1972: 215], la caída de este proyecto político tras unos primeros años de mantenimiento de ese estado de guerra tras la contienda, conlleva, en esa crisis personal a la que se ven abocados aquellos que creían en un proyecto tan beligerante y efusivamente defendido, la renuncia por la lucha política y su consecuente redención literaria hacia fines menos politizados e ideales. Ese estilo falangista tan presente en muchas de las obras de estos primeros años, cae paulatinamente en desuso, así como esa belicosidad extremada en los ensayos de aquellos que, como Torrente Ballester, no se conformaban con un *status quo* reaccionario y retrógrado, dando paso a un ensimismamiento en la poesía y a un realismo, tremendista, como algunos lo han denominado, tan alejado como ajeno a los intereses fundacionales del grupo *Escorial*³³¹.

En el breve período de tres años, 1939-1942, se ha pasado ya el tiempo de hablar del arte y la cultura del mañana en términos grandilocuentes, para iniciar ese proceso de aculturación de toda una sociedad en torno a unos valores muy diferentes a los defendidos por Torrente Ballester y otros. Ya no se trata de reflexionar sobre la perfección de una obra de arte, como hicieron casi todos los colaboradores de los primeros números de la revista *Escorial y Vértice*³³², sino de enfrentarse de manera aquiescente o contraria a una realidad política y social que les ha expulsado del centro del sistema, si es que en algún momento lograron abandonar la periferia.

José-Carlos Mainer señala, al hablar de los primeros años de la revista *Vértice* en la posguerra, de tres tipos de realismo que entran en liza durante ese breve período: “un realismo exasperado y de denuncia, que incorpora todas las posibilidades del arte del siglo XX por un lado y por otro un realismo tradicional, mitificador y sensiblero” [Mainer, 1972: 226]. La tercera vía sería aquella “nacional y universal simultáneamente, de la que hablaba Laín Entralgo” [Ibíd.] y, añadimos nosotros, también Torrente

³³¹ Respecto al teatro, la situación, como señalamos en el apartado anterior, la situación es mucho más reaccionaria. No se puede hablar de realismo hasta Buero Vallejo a finales de la década y sí de un conformismo escapista que cierra el paso a cualquier propuesta periférica que no acepte la cotidianidad de la máscara en nuestra escena y sociedad.

³³² Aparte de las reflexiones teóricas de Torrente Ballester y de la ya citada de López Aranguren en *Vértice* durante la guerra, “El arte de la España Nueva”, cabe citar, por su similitud de retóricas e ideas, y por la proximidad casi fraternal con ambos autores citados, algunas palabras de Laín Entralgo en la revista *Vértice*, al referirse al arte que ha de venir, que surge “cuando el tema y la realización sean perfecto y ejemplares, cuando las figuras se reúnan en servicio a la más elevada vocación del hombre: la que lleva a Dios por el camino del Imperio” [en Mainer, 1972: 225].

Ballester. En cualquier manual de literatura que aborde estos años literarios, la tercera vía es, si no incluida erróneamente en alguna de las otras dos posiciones, silenciada por su carácter minoritario y fracasado en pocos años.

Sin embargo, negar la evidencia de esta toma de posición dejaría ininteligible la creación dramática de Torrente Ballester desde la Guerra Civil hasta estos años mediados de los cuarenta, mientras que incluirle en cualquiera de las otras dos posiciones en los años inmediatamente posteriores ofrecería una lectura disonante con respecto a su producción teatral posterior. El fracaso de esa vía universal y nacional que menciona Mainer es el que lleva a la apatía y desengaño literario a quien había creído ciegamente en ese proyecto. Pero, a pesar de la indolencia literaria con la que Torrente Ballester parece acometer en sus inicios esta crisis, el replanteamiento de los postulados estéticos que le han guiado en los años anteriores, desemboca en una toma de posición continuista pero diferente a la desarrollada años atrás, distanciándose, inaugurando de este modo la línea propia y autóctona de un autor al margen de las modas, de ambos realismos, el mitificador y el exasperado.

Superada esa desorientación poética, enraizada en una crisis personal que deviene de una crisis política, el replanteamiento literario de Torrente Ballester da pie a una poética nueva, compositivamente mucho más lograda por la más reducida ambición temática de las obras. No se trata tanto de la adopción de una posición política liberal o democrática, pese a las diferentes lecturas que desde la distancia temporal podamos realizar, como antifranquista, por parte de un autor derrotado política y literariamente. No obstante, sí se observa en su correspondencia personal con Dionisio Ridruejo un cambio respecto a la actitud política. En una carta fechada el 3 de septiembre de 1943, Torrente Ballester reconoce que, al juzgar su vida, “me siento un poco arrepentido y casi amargado” [en Gracia, 2007: 125]. Puede que para muchos lectores torrentinos no sea ésta sino la prueba fehaciente de su desencanto de la fe falangista profesada efusivamente durante los años inmediatamente anteriores. Sin embargo, y a la luz de otras cartas y de su producción literaria posterior –independientemente de su novela ya analizada *Javier Mariño*, muy próxima a ese desengaño–, no creemos que exista tal abandono de los presupuestos falangistas anteriormente defendidos. Ese arrepentimiento tiene visos de ser un *mea culpa* entonado por su intervención política implícita, más que por su desengaño de las ideas, principalmente teatrales, que hasta entonces defendió explícitamente. Se reconoce el propio autor carente de vocación política, caso diametralmente opuesto al de Ridruejo, pero sorprendentemente similar al de Laín

Entralgo, por ejemplo, por lo que su arrepentimiento parece puede entenderse como su vinculación en lo político para lo que considera ya en estos momentos que no tiene ni vocación ni maestría.

Sus ensayos sobre el liberalismo, su antología sobre Primo de Rivera, o sus reflexiones sobre los *Antecedentes históricos de la subversión universal*, al igual que los artículos sindicalistas revolucionarios publicados en diferentes periódicos durante la guerra, como ya vimos, son pruebas fehacientes de esa vinculación política que Torrente Ballester mantuvo durante esos primeros años de posguerra. Esta situación contradice, sin embargo, los postulados del propio autor, quien discrimina la determinación de un arte deudor de unas ideas políticas y únicamente creado para la defensa de una tesis social, ora revolucionaria, ora reaccionaria³³³. La autonomía del arte debe ser salvada a través de la creación armónica de elementos, la creación del drama a partir de esos tres elementos no derivados directamente de la realidad, pero sí imbricados implícitamente en la misma: tradición, orden y estilo. De este modo, los conceptos de unidad de emoción y estilo y de escena, acto y drama, enunciados ya en su *Razón y ser de la dramática futura*, serán los que permitan subsistir cierta autonomía dentro del arte teatral.

Indudablemente la nueva reflexión poética que surge en estos casi tres años de silencio literario, 1942-1946, salvados únicamente por la publicación de su dos primeros cuentos, *Gerineldo* y *Cuando se fue Miguela*³³⁴, está mediatizada por este proceso de reconversión de centro en periferia sistémica de aquellos a los que únicamente les queda, como expresa el propio Torrente Ballester, “el único refugio de revivir imaginativamente las horas brillantes en que la Historia la hacíamos nosotros” [en Gracia, 2007: 101]. Su proceso creativo en estos años, como queda constatado en su “Diario de trabajo”, mantiene la disputa entre esa profusa imaginación del autor y sus

³³³ Años después, en su *Teatro español contemporáneo*, reivindicará esta misma defensa de la autonomía del arte con las siguientes palabras: “En los últimos veinte años de actividad cultural europea, se ha decretado la inmoralidad de todo arte que no se comprometa, clara, exclusivamente, con la situación social del proletariado; de todo arte que procure, de modo alguno, su redención. Es el arte de alegato, de testimonio, de agitación. Es el arte de propaganda. Personalmente nunca he creído en la eficacia política o social del arte” [Torrente Ballester, 1957: 350]

³³⁴ Ya señalamos anteriormente la génesis de su novela *Javier Mariño*, que, a pesar de ser publicada en diciembre de 1943, en enero de ese mismo año, según reconoce el propio Torrente Ballester, ya estaba en la Editora Nacional a la espera de su edición y distribución [ver Gracia, 2007: 101, 115, 119 y 123].

problemas para componer teatralmente; pero ha surgido un nuevo condicionante que varía la poética torrentina de manera bastante significativa. Desvinculado de la política y asumido “mi sentimiento de decepción ante una serie de posibilidades que no se habían llevado a cabo” [Miller, 1989: 189]³³⁵, su teatro, tanto en sus temas como en su composición, deja de ser apodíctico y ejemplar para ofrecer textos menos ambiciosos pero resueltos con una eficacia y técnica teatral ausente hasta ese momento en sus obras.

No se trata, sin embargo, de un abandono de los presupuestos anteriormente asumidos. Simplemente surge un desengaño ante la realidad política vivida y una posterior acomodación del pensamiento del autor con respecto a la nueva situación planteada. Su estilo no es ya beligerante, dogmático y repleto de teoría teatral, en la mayoría de los casos acompañada con una deficiencia técnica que le impedía desarrollar los presupuestos felizmente; por el contrario, sus temas, sin reducirse en la universalidad temática que exigía anteriormente, son desarrollados sin esas pretensiones tan ambiciosas que le cerraron el paso a una composición más sencilla, pero, al mismo, tiempo, teatralmente más efectiva.

Si los planteamientos iniciales de su teatro necesitaban del autor una composición más compleja a la hora de estructurar el conflicto, su desarrollo y su desenlace, las nuevas obras se regirán por la simplificación en la composición, en cualquier caso, sin detrimento de la universalidad del tema, base principal sobre la que Torrente Ballester seguirá articulando su producción dramática y narrativa. La compleja definición de los personajes, sus actuaciones y su lenguaje conllevaba una difícil estructura que Torrente Ballester nunca llegó a dominar resultando de ello obras dramáticas teatralmente imperfectas y, en muchos casos, difusas en su composición. La caracterización de estos nuevos personajes de su teatro, alejados de los convencionales caracteres tan propios del teatro comercial, así como la complejidad e intelectualidad de la trama urdida no pudo ser reducida y sintetizada por el autor para convertir estas mismas obras en obras teatrales logradas.

Esa falta de técnica a la que venimos aludiendo a lo largo de este capítulo es principalmente notoria en estos dos aspectos: la creación de personajes, definidos más por sus palabras que por sus acciones y, por otro lado, tramas demasiado complejas, que

³³⁵ Muy probablemente Torrente Ballester pretendía referirse más a su supuesta condición de liberal en estos años que a su pasado falangista, pero nosotros seguimos siendo reacios a caracterizar como liberal a Torrente Ballester en este breve período.

no son reducidas a sus líneas básicas, sino que necesitan de una prolijidad excesiva de escenas para llevarse a cabo. La concisión necesaria para presentar una obra dramática entró en conflicto en sus primeras composiciones con el torrente de recursos teóricos y de ideas a expresar que bullían dentro del joven dramaturgo. Si bien es cierto que en sus últimas obras, *Lope de Aguirre* y *República Barataria*, se aprecian diferentes recursos técnicos tan innovadores como efectivos³³⁶, ambas obras adolecen, en sus líneas maestras, de las mismas deficiencias que sus obras anteriores.

Son sus cinco obras anteriores, incluyendo la juvenil y vanguardista *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, ambiciosas en el tema y renovadoras en el planteamiento. Sin embargo, todas ellas desbordan la capacidad del autor para llevarlas a cabo teatralmente³³⁷. Fácilmente podemos adoptar a Torrente Ballester la crítica a la obra poética de Ridruejo en estos años que nos ofrece Francisco Morente, apoyándose en los juicios del gran experto en la obra del soriano, Jordi Gracia: “la gran perfección formal de muchas de sus composiciones, pero la falta de *verdad* poética que contienen” [Morente, 2006: 310]. Aunque las ambiciones literarias de Torrente Ballester siempre estuvieron por encima de las políticas, la vinculación personal y profesional al grupo de Burgos y en torno a la revista *Escorial*, ejercieron una influencia notoria en el ambicioso proyecto torrentino de reformar el teatro español, tanto desde sus escritos teóricos y críticos como desde sus propios textos teatrales. Como el propio autor se cuestionaba en su “Diario de trabajo”, “¿por qué gastar mi ingenio –si lo tengo– y mi salud escribiendo comedias absurdas, con pretendida y no lograda profundidad, que luego no concluyo, o que concluyo mal, invalidando artísticamente ideas aceptables?” [Torrente Ballester, 1982a, I: 309].

³³⁶ La simultaneidad de escenas al comienzo y final de cada acto en la crónica dramática o la escena inicial de la teomaquia, que presenta la situación dramática a través de tres altavoces, pertrechados cada uno de manera tan cómica como resolutiva, son sólo dos ejemplos de los cada vez más frecuentes y efectivos recursos escénicos que Torrente Ballester aplicaba con mayor acierto.

³³⁷ No pretendemos, al enjuiciar de este modo más sintético lo que anteriormente explicamos mas profusamente, reducir todas sus obras a un nivel totalmente deficiente. Tanto por su planteamiento como por su ejecución teatral, y con características diferentes cada una de ellas, muestra, una vez más, de la constante preocupación y búsqueda de todo lo que concierne y rodea al teatro, todas las obras anteriores, quizá con la excepción de la menos lograda de ellas, *El casamiento engañoso*, ofrecen siempre numerosos puntos reseñables para considerarlas como obras teatrales muy renovadoras y dignas tanto de encomio como de estudio, tal y como hemos pretendido reflejar en los capítulos respectivos.

El desengaño político conllevó, como quedó explicitado páginas atrás, el desengaño de una poética que fracasó en su raíz, la de ser fuente de renovación teatral, artística y, más genéricamente, cultural y social. Al desmarcarse tanto la literatura como la política de las líneas programáticas de esos intelectuales de Burgos, todos ellos se ven abocados, desde la distancia impuesta por los acontecimientos, las circunstancias y las necesidades, a desarrollar un proyecto personal, literario en el caso de Torrente Ballester y Ridruejo, académico, en el caso de Laín Entralgo y Antonio Tovar, que se distancia de la utopía nacionalsindicalista de los años 1939-1942 pero que mantiene sus convicciones falangistas³³⁸. Es un proceso de maduración donde lo personal adquiere un papel que muchas veces estaba ausente de sus anteriores reflexiones, donde lo colectivo primaba sobre lo propio de cada uno. De esta fase de introspección deviene el desarrollo posterior, menos entusiasta y dogmático, pero también más teatral y logrado, de la producción literaria de Torrente Ballester.

El caso más representativo de este proceso de maduración y de personalización de su creación artística es la conversión de su vasto proyecto teatral acerca del tema de la gloria, en una de sus mejores obras teatrales. Si bien *Lope de Aguirre* y *República Barataria* pueden considerarse como pertenecientes al mismo ciclo reflexivo acerca del poder y la gloria que éste conlleva, incluso pudiendo remontar la reflexión en este ámbito a *El casamiento engañoso*, a través de la figura de Leviathan, el modo de afrontar el tema desde la nueva perspectiva adoptada da las primeras muestras de lo que será la figura del ferrolano. Las dificultades antes mencionadas por la incapacidad de síntesis de Torrente Ballester en la composición de sus dramas vuelven a aflorar ante un tema, el de la gloria, que le resulta imposible abarcar en un único drama. De este modo, el ferrolano se justifica en su diario para extender el tratamiento del tema a varios dramas.

El germen original de este tema se halla en la obra *El sucesor de sí mismo*. Si atendemos a las notas de su “Diario de trabajo”, este proyecto data de los años treinta, aunque es imposible afirmar, tal como lo hace Alonso de los Ríos, que es su primera obra teatral³³⁹. Según sus propias palabras, “el proceso de creación anda por mis notas:

³³⁸ Uno de los poemas más logrados de Dionisio Ridruejo explicita claramente este proceso en estos autores, que no es sino la maduración personal y profesional de cada uno de ellos: “En el umbral de la madurez (Elegía después de los treinta años)”.

³³⁹ “Aunque se publicó en 1946, tu primera obra ha sido *El retorno de Ulises*” [Alonso de los Ríos, 2007: 163]. Esta afirmación desacredita las afirmaciones literarias del periodista, quien desconoce la farsa de *El*

comienza en diciembre de 1930” [Torrente Ballester, 1982a, II: 263]. De las notas de su “Diario de trabajo”, sin embargo, se deduce fácilmente que “la idea fundamental ha variado un poco” [Torrente Ballester, 1982a, II: 266].

Entre el verano de 1940 y la primavera de 1942, Torrente Ballester dedica gran parte de su trabajo a revisar las amplias notas tomadas durante muchos años acerca del tema para pergeñar aquella estructura que le permita desarrollar dramáticamente el tema. El planteamiento del tema, nuevamente, se le aparece perfectamente definido en sus líneas argumentales básicas:

“a) Una revolución que tiene a Clavijo como jefe espiritual, y al Orador como cabeza real; la llegada de Clavijo relega al Orador a segundo término, pues, lógicamente, Clavijo asumirá también la conducción de la revolución; b) El amor de la esposa, amor póstumo, nacido sobre el mito de Clavijo, elaborado popularmente a causa de su supuesta muerte; c) La reacción de Clavijo, ignorante de su mito, ante este estado de cosas (ante un amor inesperado, pero que no es como él deseara) ante la popularidad, ante la gloria; ante la acción política cuyas líneas han sido trazadas sin contar con él, y que tiene que aceptar si quiere seguir siendo fiel a su gloria; d) La conciencia de <<sucesión>>: Clavijo muerto, requiere sucesor, pero es tal su grandeza, que forzosamente el sucesor será inferior al sucedido: el mismo Clavijo lo será, fatalmente, poniendo su gloria en compromiso, y lanzando contra él a los que ya empiezan a vivir de su gloria” [Torrente Ballester, 1982a, II: 249-250]

El tema aparece, como se ve en estas notas, totalmente definido en su tema y en su estructuración. Lo que queda por formular es la composición dramática de estas líneas argumentales y su estructura ya pensada, que, además, mantiene una línea muy consecutiva tanto con sus obras anteriores como con sus planteamientos teóricos. La

pavoroso caso del señor Cualquiera (publicada en 1942) y sobreentiende la parcial adaptación del tema a la creación posterior de la obra, desatendiendo el estudio de su “Diario de trabajo”. Sin embargo, y atendiendo a estas circunstancias la hemos citado, la entrevista centra gran parte de su desarrollo en el pensamiento político de Torrente Ballester, donde, aunque tendenciosamente, Alonso de los Ríos lleva la conversación por aquellos caminos que nos han resultado necesariamente escrutables para entender la toma de posición artística de Torrente Ballester en estos años.

presencia de lo individual y lo colectivo en su teatro, fiel reflejo del planteamiento universal y nacional propuesto en sus ensayos, aparece reflejado en este breve esquema representado por el doble enfrentamiento de Clavijo frente al Orado, en la vertiente pública y colectiva, y frente a su esposa, devota amante del mito creado, pero tan alejada del amor a su marido como Clavijo de la verdad de su mito. En notas posteriores reincide en la necesidad de reflejar este doble enfrentamiento, argumentando la necesidad de “alternar los motivos dramáticos individuales con los colectivos, entrecruzándolos” [Torrente Ballester, 1982a, II: 255].

Como en otros casos, a resultas de la publicación de determinadas ideas en forma de drama, más o menos conseguido teatralmente, la solución compositiva se le aparece al autor en varias ocasiones como revelada: “El mismo día, por la noche, se me ocurrió la fórmula para hacer *El sucesor de sí mismo* representable”; “Creo que, con ligeras variantes que imponga la corrección a que debo someterlo, está ya en su forma definitiva” [Torrente Ballester, 1982a, II: 284 y 304]. Sin embargo, estas seguridades sobre el drama se interpolan con otras afirmaciones de derrota ante las carencias técnicas y compositivas que se presentan en otros momentos: “Después de doce años, *El Sucesor de sí mismo* me resulta tan difícil de escribir como el primer día”; “*El Sucesor de sí mismo*, como obra dramática representable se me deshace entre las manos” [Torrente Ballester, 1982a, II: 266, 309].

Estas dudas e imposibilidades para crear el texto dramático de este argumento se acompaña de la otra gran debilidad del dramaturgo en estos años. El esquema arriba definido, que terminará finalmente por concretarse, como veremos, en el esquema de *El retorno de Ulises*, con ligeras modificaciones, no es para el autor el esquema de una obra teatral cerrada, sino únicamente “los elementos argumentales planteados en el primer acto” [Torrente Ballester, 1982a, II: 249]. Una descripción temática y estructural tan prolija como la anterior sucede a esa nota referida, lo que muestra la amplitud temática y argumental que pretendía abarcar Torrente Ballester al afrontar el tema de la gloria³⁴⁰. El tercer y último acto cerraría la obra con la solución individual de Clavijo al enfrentarse a su propio mito, “quiere huir –no por cobardía–, renunciar a la gloria”, y la

³⁴⁰ En una nota de 1942 aparece ya, iniciando el segundo acto, “la presentación del retrato que ha hecho un gran pintor” [Torrente Ballester, 1982a, II: 256], un recurso que en *El retorno de Ulises* da muestra de la capacidad técnica del autor, pasados los años, para presentar teatralmente una idea que en estos años se le antojaba insuficiente.

colectiva, donde “Galante, entonces, lo mata, para que viva su nombre” [Torrente Ballester, 1982a, II: 255].

El desengaño del autor ante la imposibilidad de dar cuerpo teatral al tema imaginado se patentiza ejemplarmente en la posterior derivación del planteamiento original en una estructura de muy compleja, amplia y prácticamente inviable ejecución. Torrente Ballester argumenta que en todos los escasos lectores del texto de *El Sucesor de sí mismo* “encuentro el mismo temor de que se tome el drama por una alusión a determinados hechos y determinadas personas” [Torrente Ballester, 1982a, II: 263], lo que le determina a adoptar un posicionamiento ante el tema tan ambicioso como difícil y teatralmente poco efectivo. Es evidente la correlación de este planteamiento con la situación política vivida por aquellos falangistas creyentes en el dogma joseantoniano. Ya lo advertía el propio Torrente Ballester en su “Prólogo” a la antología por él recopilada de los discursos y escritos primorriverinos. La dimensión mítica del fundador de Falange facilitaba el terreno al naciente mito de Franco, del mismo modo que el Orador se servía en *El sucesor de sí mismo* del mito de Clavijo, quien, vuelto a la vida pública, debe afrontar su propia realidad disonante como mito y como persona. Tal como afirmaba el ferrolano, si José Antonio llegara a vivir en 1945 “probablemente el se coñocese, pero a xente non. Deformárase de tal maneira a súa persoa real que o prsonaxe histórico non tiña nada que ver con el e, claro, ao aparecer o personaxe real chocaría co personaxe histórico” [G. Reigosa, 2007: 90].

La vinculación, por tanto, es clara y reconocida muchos años después por el propio autor. Esto no implica, sin embargo, que la germinación del problema planteado en la obra date de las fechas tan tempranas que el autor cita. Únicamente significa que ese problema de la gloria, por universal interesante para Torrente Ballester, vuelve a primera plana en las políticas dictatoriales de estos años en Europa, donde el poder político, como ocurre con el general Della Porta en *La isla de los jacintos cortados*, busca su raigambre en estructuras míticas enraizadas profundamente en la mentalidad colectiva. Por tanto, esa autojustificación tiene más visos de responder a la imposibilidad compositiva del autor de esta idea en una única obra que a una necesidad como la define él mismo. Es decir, es más una necesidad artística, por deficiencia, que política.

Sentencia finalmente el ferrolano, con fecha de 22 de enero de 1941, que “para justificar *El sucesor de sí mismo* concebí la trilogía” [Ibíd.]. Esa trilogía sobre el tema de la gloria estaría compuesta por ese primer drama, ya terminado, según sus propias

anotaciones, y lo que trabajará en estos años, *Clavijo*. Se autojustifica en su intimidad alegando que “no es un truco, y los dos dramas que añadido son perfectamente razonables, y el último una consecuencia de ellos” [Torrente Ballester, 1982a, II: 263-264]. Su trabajo durante ese año de 1941 se presenta, a comienzos de agosto, de esta manera:

“Clavijo es el nombre común a una serie de dramas distribuidos en tres trilogías. La primera comprende la mocedad de Clavijo, referida históricamente a las guerras carlistas. Se incluye en ella la muerte de Zumalacárregui como hecho que se impone en la vida de Clavijo. Es la parte que menos tengo estudiada; pero desde luego tendrá muchas referencias a la vida nacional.

La segunda –la vida privada– comprende desde la llegada de Clavijo a Trasalva hasta su marcha como jefe de una banda errante.

La tercera incluye la totalidad de los pensamientos anteriores en torno al tema, con ligeras modificaciones: Clavijo asume el poder; luego su fracaso, y, finalmente, su propia sucesión.

La estructura es común a los nueve dramas: un acto que se puede dividir –a efectos de representación– en dos partes. Cada uno de los dramas constituye una unidad argumental y puede representarse aisladamente. La trilogía forma una segunda unidad superior. En cada una de las tres hay la misma mujer: María Rosa Hernandorena es la de la segunda mujer. Clavijo y Galante son los personajes que se repiten a lo largo de toda la serie” [Torrente Ballester, 1982a, II: 289]

Tan extensa cita puede permitirse si arroja tan clara luz sobre la argumentación desarrollada anteriormente. Un proyecto de tal envergadura no responde al esquema dramático al uso, incluso sitúa al proyecto en la senda de un fracaso más que anunciado atendiendo a las pretensiones del autor. No es ésta, sin embargo, la estructura definitiva a partir de la que desarrolla los dos dramas sobre los que anota sus planteamientos, dudas e imposibilidades técnicas Torrente Ballester. Su trabajo inicial sobre la primera de las obras de la trilogía, *El sucesor de sí mismo*, dista mucho de este planteamiento sobre la juventud de Ulises Clavijo. La idea principal respecto a este planteamiento en 1940 es que “Clavijo quiere <<continuar>>; los otros lo obligan a <<sucederse>>”

[Torrente Ballester, 1982a, II: 251]. La preocupación ahora, en 1941, se centra no sólo en la no correspondencia del mito con el hombre, la desmitificación, en definitiva, sino en el propio proceso de creación del mito.

El tema, antes de reducirse a sus líneas fundamentales y poder hacerlas encajar en un drama verdaderamente representable, adquiere dimensiones desproporcionadas provenientes de los diferentes temas de interés que trata de abordar Torrente Ballester. Pero las dudas sobre la composición de su trilogía siguen acuciando al autor, apareciendo nuevas escenas significativas para expresar las ideas del autor respecto al tema pero teatralmente ineficaces:

“Ahora se me ocurre una escena en la que unos tipos cualesquiera comentan el poco caso que se hace en el mundo de su patria, y lamentan no poseer ni una historia ni un hombre grande. Y la escena acaba comprendiendo uno de ellos que el único grande posible es el Rey Miguel. Esta podría ser la segunda escena del primer acto. En cuanto a la tercera, si rechazo la de la guerra carlista, puede ser una <<personal>> –Miguel y Galante– con la decisión de volver en busca de la Amante” [Torrente Ballester, 1982a, II: 255]

Las dificultades compositivas de Torrente Ballester tienen en este constante vaivén de escenas complementarias al tema principal otra nota definitoria. Frente a esta proclividad a crear escenas que algo pueden aportar a la racionalización del tema de la gloria pero dificultan la creación verdaderamente teatral de la obra, el autor se muestra decidido en otras ocasiones a desarrollar los tres dramas de una manera más sintética y teatral: “quiero escribir los tres dramas con una técnica distinta a la utilizada hasta ahora: en realidad son tres actos de un drama, pero cada uno de ellos con <<argumento>> independiente. Su estructura en un solo acto, largo, que puede representarse de una sola vez, sin cortes” [Torrente Ballester, 1982a, II: 266]

Las mismas dificultades siguen apreciándose enmarañado ya el autor en la creación de lo que conformaría el segundo drama de la trilogía, *Clavijo*, y que daría paso a *El sucesor de sí mismo*. Las dificultades compositivas vuelven a arreciar y las sentencias sobre su imposibilidad para desarrollar el drama retornan a sus notas de trabajo:

“La realización dramática de Clavijo responde a la primera idea, la inicial. Tiene la ventaja de la última escena, resueltamente teatral. Tiene, empero, muchísimos inconvenientes, algunas dificultades verdaderamente insolubles: no puedo incluir la historia de Clavijo sino de una manera muy esquemática; no encuentro solución artística al <<problema de la gloria>>. En realidad mis fuerzas se probaron ya, en El sucesor de sí mismo. Ese drama imperfecto da la medida de mi impotencia. A pesar de todo, Clavijo es una idea resueltamente teatral” [Torrente Ballester, 1982a, II: 334]³⁴¹

Lo mismo podríamos indicar respecto al primero de los dramas del tema de la gloria, mucho menos desarrollado, atisbado temáticamente en algunas de sus notas pero sin una estructura y tema plenamente desarrollado, ya que, tal como él mismo señala, “es la parte que menos tengo estudiada” [Torrente Ballester, 1982a, II: 289].

Todo este complejo y largo proceso de creación dramática está plagado de idas y venidas sobre la estructura y el desarrollo de un amplio tema que el autor es incapaz de abordar y dar solución teatral. A pesar de la inabarcabilidad del tema en las líneas trazadas por Torrente Ballester, la principal dificultad planteada se refiere al modo de presentación de las ideas que pretende engarzar en su obra dramática. El propio autor las refiere más certeramente que nadie en su “Diario de trabajo”:

“La dificultad es como sigue: hay que presentar la marcha del protagonista; por ejemplo, del modo en que la presento en el actual prólogo; y hay que presentar la creación del mito, por ejemplo, com el proyecto en el <<intermedio sin tiempo>> (una vieja idea a la cual acudo ahora); pero, ¿y lo demás? ¿Cómo justifico la reaparición del protagonista, si no lo presento en el momento de la determinación? ¿Y no es un desbarajuste empezar la obra con una serie de cuadros breves –tres

³⁴¹ No obstante, y tal como ocurrió con la composición de su anterior drama, al autor parece revelársele la estructura definitiva de lo que debe ser esa segunda arte del drama: “Una conversación sostenida esta tarde con X. y Z. sobre la filosofía de Heidegger, motiva un cambio en la concepción del Clavijo”; “Me he determinado ya por la forma de *Clavijo*” [Torrente Ballester, 1982a, II: 256 y 329].

o cuatro— para después continuar en un solo acto largo? Porque, resueltos estos aspectos, todo lo demás marcha como una seda: puede representarse en tres actos, o en uno solo, da lo mismo” [Torrente Ballester, 1982a, II: 301]

Esta nota, referida a *El sucesor de sí mismo*, nos vuelve a plantear esas dificultades que venimos argumentando y que, muy probablemente, supusieron el silencio dramático del autor durante casi cuatro años.

Todas estas notas que hemos venido citando en torno al complejo proceso compositivo de la trilogía de Clavijo, datan de antes del momento de la crisis política y personal que situó a Torrente Ballester en una desidia literaria como la que referimos páginas atrás³⁴². Sin embargo, las anotaciones y referencias al tema de la gloria y a Clavijo siguen apareciendo durante las escasas notas publicadas del año 1943 y, sobre todo, durante 1944. Pero las anotaciones de estos años siguientes, distan bastante de aquellos planteamientos anotados en su diario durante el período 1940-1942.

El planteamiento de la obra a partir de estas nuevas anotaciones nos ofrece dos rasgos principales muy distintivos, que tienen una ligazón indudable con los acontecimientos políticos, personales y literarios que rodean a Torrente Ballester durante estos años: la redefinición del concepto de mito, atendiendo al origen del mismo, por un lado y, como consecuencia directa de esto, la reducción de la trama a episodios más breves para hacerlos viables artísticamente, sin la necesidad de crear descomunales proyectos teatrales para tratar todas las posibles perspectivas del tema de la gloria en un único proyecto.

Es necesario señalar en primer lugar que las anotaciones de esta nueva etapa productiva empiezan a plantear el tema la gloria desde perspectivas diferentes, tal como antes ocurría, pero sin la necesidad de presentarlas necesariamente en una única obra. Ya en 1942 Torrente Ballester empieza a percibir la imposibilidad de desarrollar tal proyecto

³⁴² La última anotación a la que nos hemos referido data del 22 de abril de 1942, y, aunque hay notas posteriores a esa fecha y anteriores a la definitiva caída del grupo *Escorial*, en la parte publicada de su “Diario de trabajo” el segundo semestre de 1942 no recoge ninguna anotación. El trabajo literario de Torrente Ballester durante este período, tal como reconoce a Ridruejo en sus cartas privadas, es desaleccionador para el ferrolano, por lo que, probablemente, fueran excluidas del epílogo de la reedición de su teatro. Desde el 1 de agosto de 1942 hasta el miércoles de Ceniza de 1943, no hay anotación alguna que resulta relevante en su “Diario de trabajo”, si nos atenemos a las notas publicadas.

en una trilogía dramática, planteándose la desvinculación de los diferentes temas que pretende abordar: “¿Y si prescindo del problema colectivo, ateniéndome solamente al desarrollo del mito como motivo dramático? Es más fácil, pero abandono un tema sugestivo” [Torrente Ballester, 1982a, II: 255].

Esta posibilidad abierta con anterioridad comienza a tomar forma artística con el desarrollo de diferentes obras que comparten la misma poética de la desmitificación pero con recursos, géneros, formas y temáticas distintas. Torrente Ballester, recién publicada su primera novela, *Javier Mariño*, se propone “hacer un tomo de novelas cortas con todos mis argumentos dramáticos; con los temas de tantos dramas y comedias planeados o empezados y que probablemente no acabaré jamás” [Torrente Ballester, 1982a, II: 342]. De las diecisiete historias que recopila para retomarlas en forma narrativa decide empezar por *Clavijo*, “que acaso titule *El retorno de Ulises* y que es la que más dificultades técnicas me ha presentado” [Torrente Ballester, 1982a, II: 342]. Junto a esta novela corta plantea el ferrolano escribir otras que tratan el mismo tema, la gloria: “En otro tiempo proyectaba formar con ellas una especie de trilogía, y no veo por qué han de perder ahora su enlace” [Torrente Ballester, 1982a, II: 343].

Si bien los títulos y personajes de estas obras que deben acompañar al tan ansiado *Clavijo*, “el de Rosamunda (sin título); El de Lope de Vega” [Torrente Ballester, 1982a, II: 342], distan bastante del planteamiento inicial de los años cuarenta, la reflexión acerca del poder, la gloria y el mito se mantienen impertérrita en los nuevos planteamientos. Del mismo modo que la figura de la Amante de Clavijo en *El sucesor de sí mismo* es uno de los personajes fundamentales de la trama, ya que ama la gloria y el mito que precede al hombre, pero no al hombre en sí, el drama de Rosamunda es el de “una mujer destruyendo la gloria de su marido para ser feliz” [Torrente Ballester, 1982a, II: 345]; por su parte, el drama de Lope de Vega trataría de mostrar “la personalidad de un hijo destruida por la gloria de su padre, que desea y no puede alcanzar” [Ibíd.].

Sin embargo, y siguiendo la dinámica que tanto caracterizó su anterior proyecto de *El sucesor de sí mismo*, lo que se plantea como teatral pasa a ser narrativo, para volverse a presentar con unas formas dramáticas evidentes, probablemente por su conocimiento y vocación dramática natural. Respecto a *Clavijo* afirma que “he comenzado la obra muchas veces: como drama como novela, como pseudo-biografía y hasta como autobiografía. Cada uno de estos procedimientos me ofrece seductoras cualidades, que, para mi propia claridad, quiero enumerar, así como también los inconvenientes” [Torrente Ballester, 1982a, II: 334]. Esta problemática de encontrar la

forma apropiada al tema que desea tratar vuelve a repetirse con estas pretendidas novelas cortas sobre el tema de la gloria. De su drama sobre el hijo de Lope de Vega se plantea, poco tiempo después de aventurar la advocación narrativa de este tema, la estructura dramática a desarrollar [Torrente Ballester, 1982a, II: 345-347]; de su drama sobre el mito, el hombre y el amor, que él definió en un primer momento con el nombre de Rosamunda, reconoce que “es un tema apto para un drama representable. Que debería escribir enseguida” [Torrente Ballester, 1982a, II: 348]³⁴³. Con respecto al tema de Clavijo, que ya denomina con el que será su nombre definitivo, *El retorno de Ulises*, se pregunta “¿y si sucediera que viéndola narrada y completa, repentinamente viese su solución dramática?” [Torrente Ballester, 1982a, II: 343].

El problema compositivo de Torrente Ballester, por tanto, tiene su raíz en la falta de técnica dramática para desarrollar un tema que por su natural vocación al teatro le exige ser teatral. Sin embargo, y como veremos más adelante, el propio autor será capaz de desarrollar teatral y acertadamente tal tema, pero de manera distinta a la planteada inicialmente. En sus notas del “Diario de trabajo” podemos hallar indicios de aquellos planteamientos que le permitirán desarrollar el tema de la gloria en las dos vertientes que finalmente verán la luz: el enfrentamiento entre el hombre y su mito, *El retorno de Ulises*, y la creación del mito a partir del hombre, *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. La base temática y argumental de ambas obras se haya desperdigada entre las numerosas notas de su “Diario de trabajo”, desde 1940, pero será sólo a partir de su determinación de desligar los dos temas en proyectos diferentes la que le permita desarrollar ambos temas de manera artísticamente eficaz.

Esta reducción de la trama, que empieza a tomar cuerpo narrativo y dramático a partir de 1943, se convierte en una de las ideas generadoras de la posibilidad de representación artística del tan ansiado tema de la gloria. Muy unida a ella, aparece otra idea que simplifica la trama al tiempo que permite orientar cada nueva obra en una dirección que imposibilitaba la creación de una obra que abarcase tan amplia y ambiciosa pretensión. Si bien la concepción del mito como “la proyección social de una figura humana entendida como lo que los demás creen de ella y reducida a caracteres fijos, a perfiles inamovibles, a palabras invariables y repetidas (generalmente adjetivos)”

³⁴³ Del mismo modo que con su drama anterior, Torrente Ballester plantea el tema y la estructura esencial del drama en su “Diario de trabajo” [Torrente Ballester, 1982a, II: 347-351].

[Torrente Ballester, 1982a, I: 23], no varía en estos años³⁴⁴, sí que es verdad que la clasificación del mito, atendiendo a un criterio genético, arroja clara luz sobre las diferentes posibilidades de composición artística que dificultaban el trabajo literario de Torrente Ballester: “El mito, así entendido, puede ser el resultado espontáneo y necesario de una conducta histórica (Ulises), o de una manipulación voluntaria y calculada (Clavijo)” [Ibíd.].

Esta diferenciación que aparece claramente definida en 1982, y anteriormente en otras obras narrativas, principalmente las de la denominada trilogía fantástica, está ya presente en la citada *Antología* que Torrente Ballester seleccionó y prologó del fundador de Falange. Hablando de la dimensión mítica de José Antonio el ferrolano argumenta:

“El burgués español conoce otros hombres y otros nombres; pero el pueblo, el pueblo que trabaja y que combate, el que muere en la guerra y pierde sus hombres, no conoce sino dos: uno, real, tangible, que a veces se ve o se oye: el Caudillo; otro, un poco raro, que suena en las imaginaciones populares como uno de los héroes de tiempos pretéritos, del cual la gente tiene idéntico saber que tiene de sus santos o de sus héroes espontáneos y queridos: es José Antonio” [Torrente Ballester, 1939: 20]

Existen, por tanto, dos tipos de mito. Uno de ellos es el creado a través de la manipulación voluntaria y calculada y el otro aquel que surge de la necesidad histórica, fácilmente identificables en su introducción a la *Antología* de José Antonio Primo de Rivera con las figuras de Franco y del propio Ausente. Pero esta identificación tiene un correlato directo con su producción literaria a través de las figuras de Clavijo y Ulises. Planteados a partir de la crisis personal que le revela los entresijos del poder y la importancia del mito Torrente Ballester narra, por un lado, la creación y manipulación del mito así como su relación directa con el poder en *El golpe de estado de Guadalupe*

³⁴⁴ Baste releer el “Prólogo” a la *Antología de José Antonio* para cerciorarse de que la concepción de mito de Torrente Ballester estaba ya bastante clara en estos años, al definir el mito joseantoniano como ese “<<modo de estar operante>> con que José Antonio vive en las conciencias juveniles contemporáneas” [Torrente Ballester, 1939: 10].

Limón y, por otro lado, el enfrentamiento del hombre y su mito en *El retorno de Ulises*³⁴⁵

De este modo, ciertas dificultades compositivas empiezan a disiparse en el planteamiento torrentino acerca del tema de la gloria y el mito con el tratamiento independiente de los temas en obras diferentes. Sin embargo, otras muchas, principalmente de carácter técnico, persistirán y seguirán dificultando el parto artístico de tan ansiadas obras, tales como la determinación genérica del tema o la concreción escénica de aquellas ideas que tan profusamente bullen por su cabeza. Sin embargo, este replanteamiento temático acerca del mito, así como la reducción de la trama en diferentes proyectos artísticos, le permitirá ir concretando la búsqueda de recursos hasta encontrar los más acordes con las pretensiones iniciales.

De este modo, por ejemplo, la recuperación del mito de Ulises le permitirá de manera bastante más fácil reducir la trilogía narrativa sobre la gloria antes enunciada a una única obra donde se relate no únicamente el enfrentamiento del hombre con su propio mito, sino la relación de ese mito y de ese hombre con el amor, a través de Penélope, y la herencia mítica, sobrehumana que el protagonista deja a su hijo Telémaco. El tema que plantearía en uno de esos dramas que acompañaría a *El retorno de Ulises*, concretamente el que se refiere al hijo de Lope de Vega, está plenamente desarrollado de manera teatral, tal y como veremos, en la versión definitiva de la obra dramática. En lo que se refiere a *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, la vinculación temática con la obra dramática es indudable, pero con un enfoque del mito diferente, recogido también en su idea original de la trilogía de Clavijo, pero desarrollado narrativamente, lo que le permite afrontar de un modo diferente el planteamiento inicial acerca del nacimiento del mito, aunque, tal como veremos en el capítulo siguiente, las estructuras dramáticas desde donde fue concebido el tema mantienen una fortísima influencia sobre la forma definitiva de la novela.

Antes de adentrarnos en el análisis de la nueva obra dramática torrentina es necesario advertir el tercer y más radical cambio del posicionamiento del autor respecto a sus planteamientos iniciales, devenido, al igual que los dos anteriores, de la crisis y el desencanto del nuevo régimen que vive Torrente Ballester en torno a 1942. La

³⁴⁵ Si bien ambas ideas estaban presentes en el magno proyecto que era *El sucesor de sí mismo* la primera idea aparece difuminada entre otras muchas, mientras que aquella disertación dramática acerca de la personalidad moviediza que está presente en *El retorno de Ulises* aparece como uno de los temas principales de la trilogía.

efervescencia retórica, el entusiasmo falangista y el combativo espíritu que caracterizó sus primeras composiciones dramáticas publicadas dejan paso al escepticismo y a una creación artística alejada ya de aquellos proyectos reformistas que implicaban algo más que una nueva concepción del teatro. Ya no están presentes esas grandes ideas que rezumaban dogmatismo, belicosidad y cierto catolicismo reaccionario que, en último término, definen la trama y la actuación de todos sus personajes hasta la fecha; por el contrario, el estilo torrentino viste esas ideas y preocupaciones universales con un traje de sátira, ironía y humor, dando paso a lo que hemos venido definiendo, siguiendo las ideas de G. Maestro, como poética de la desmitificación.

Bien es cierto que ya en *República Barataria* gran parte de estas características están ya presentes pero no marca la línea posteriormente desarrollada por el autor. *República Barataria*, concebida como un desenmascaramiento de la realidad circundante, se aproxima aunque no se identifica con la poética de la desmitificación de obras posteriores. El recurso de la desmitificación surge en un entorno de lucha política muy determinado, más como advertencia y señal en el camino correcto hacia la “revolución nacional” que defendían los componentes del grupo *Escorial*, mientras que la poética de la desmitificación, tal como hemos visto, surge a resultas de un desengaño de un régimen que adopta unos caminos totalmente ajenos a los presupuestados por el grupo de Burgos y que permite al autor, al referirse a mitos concretos para referenciar la realidad, desposeer al mismo de uno o más de los caracteres específicos del mito aunque nunca de aquellos caracteres comunes que lo definen como tal³⁴⁶.

Esta nueva línea creadora, desarrollada tras casi tres años de lucha personal con aquellos materiales teatrales que fueron concebidos en tiempos tan distintos a los que finalmente vieron la luz como obras literarias, será la que caracterizará la posterior obra narrativa de Torrente Ballester, plena de un estilo propio, lleno de una particular concepción del humor que permite ver el mundo a través de los ojos de un, cada vez más, escéptico escritor, proveniente del más belicoso falangismo primorriverista. Sin embargo, ese origen falangista de su teatro no desaparece en las obras de estos años finales de la década de los cuarenta, sino que se integran en un sistema poético donde se ajusta al papel necesario dentro de la nueva concepción artística. No se renuncia a los

³⁴⁶ Para profundizar más sobre el mito literario y los diferentes procesos que sobre él se ejecutan desde la literatura, remitimos al lector a las páginas introductorias de Carmen Becerra Suárez al estudio del mito de don Juan [Becerra Suárez, 1997: 9-26].

principios teóricos antes enunciados, sino que son reorientados hacia un estilo y una poética definida por el desencanto, no de la ideología anteriormente profesada, sino de la realidad circundante, tan ajena de sus propósitos como distante en su concepción de lo político, social, artístico y literario.

Más allá del replanteamiento teórico de muchos de los puntos esenciales de su teoría dramática, el cambio acaecido en sus textos tiene en este cambio de estilo la más visible de sus manifestaciones. El cambio respecto a la toma de posición dentro del campo literario, desde el centro canonizado de las posturas más ideologizadas a aquel posicionamiento periférico escéptico y desencantado, impone un cambio de estilo reflejado en el abandono de aquellos elementos característicos de la literatura falangista: el lenguaje se populariza, abandonando toda aquella retórica falangista de la que se sirvió el nuevo régimen para apuntalar los cimientos falangistas que resultaron ser de cartón piedra; el dogmatismo característico de sus primeras obras, presente en su teoría dramática a través de esos conceptos tan universales como nacionales y su afán por renovar esa idea de comunidad nacional, se desvanece en estos años a favor de ese citado escepticismo acerca del poder, resultando su peculiar forma de humor y la ironía las armas más destacadas para afrontar la reluciente imagen de una realidad que deslucen en cuanto nos acercamos mínimamente a ella.

Desde este nuevo posicionamiento, con las consecuentes variantes en el estilo, en la composición y en el tratamiento de los temas, Torrente Ballester inicia una línea creativa diferente a la mantenida hasta ese momento, con ciertas continuidades, sobre todo ideológicas, que le llevarán a conformar una toma de posición genuina y consecuente con su propio pensamiento, que empieza a fundamentarse en estos años, dentro de un campo literario que durante las décadas siguientes resulta más permeable a esos cambios del centro a la periferia y viceversa de nuevos autores y obras³⁴⁷.

³⁴⁷ Si en estos años la petrificación del sistema literario fue lo que mantuvo a Torrente Ballester en una incómoda posición periférica, con la paulatina aunque siempre coartada ampliación de la circulación de repertorios, públicos y autores dentro del sistema en las décadas siguientes tampoco el ferrolano encontró su sitio dentro del centro sistémico. Esta línea personal, genuina y heterodoxa que inicia en estos años le mantendrá alejado de cualquier proceso de canonización por parte de toda institución del sistema. Su ulterior reconocimiento a partir de *La saga/fuga de J. B.* supone, por tanto, la canonización de toda una poética que, finalmente, encuentra su lugar en el centro del sistema pero tan aislado como lo estuvo en la periferia durante tantos años. Para profundizar sobre esta heterodoxia poética, se puede acudir al breve ensayo de Darío Villanueva sobre el cervantismo de Torrente Ballester [Villanueva, 1987: ¿?????????].

3.1.1.- El retorno de Ulises

Es ésta la obra teatral más comúnmente citada como mejor entre los pocos estudiosos del teatro de Torrente Ballester [Iglesias Feijoo, 1986: 66; Fernández Roca, 2001: 178; Becerra Suárez, 1986: 32]. Ciertamente, si bien los temas que trata en esta comedia no distan en exceso de lo que venía desarrollando antes, aunque alguna diferencia sí veremos, parece que el autor empezaba a conseguir dar forma teatral a todo aquel material dramático que bullía desde hace tiempo en su cabeza. Sin embargo, y tal como comprobaremos en el estudio de esta obra, la persistencia de gran parte de sus presupuestos y recursos anteriormente utilizados en sus dramas, permite establecer una continuidad evolutiva que es muestra de esa maduración personal y literaria del escritor que empieza a escribir teatro embebido, primero, de las vanguardias y, más tarde, de la vorágine politizada de los años treinta, la Guerra Civil y, finalmente, los primeros años de postguerra.

Y es que esta obra es la consolidación teatral de unos de los temas que venía siendo punto de inflexión de sus apuntes teatrales durante esta década de los cuarenta³⁴⁸. El tema de *El sucesor de sí mismo* termina por adoptar la forma definitiva de *El retorno de Ulises*, aunque gran parte de este material que había de complementarse con el desarrollo de la trilogía de *Clavijo* adquirirá forma narrativa a través de la novela de *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. Ya hemos visto cómo en su anterior obra, *República Barataria*, el recurso de la desmitificación ya había aparecido, aunque sin fortuna dramática y con un planteamiento distinto. No se trata ya de un recurso por el que se opta, sino por una poética a partir de la cual se crea, con recursos que resultarán finalmente específicos y característicos en la obra literaria de Torrente Ballester, tales como la ironía, el humor, la parodia o la sátira, en determinados momentos³⁴⁹. Esta

³⁴⁸ Hemos visto, sin embargo, que su origen data de antes de la Guerra Civil. La preocupación por el mito surge en los albores del año 1930, haciéndole recordar, en 1982, “la lectura, cierta vez, e la Granja el Henar, de un libro de Chesterton que no era mío, quizá su biografía de Browning, hojeando el cual se me reveló de pronto un mundo de realidades míticas que fue probablemente el primero y el básico de los míos, y del que salió como preocupación una de mis obras no escritas” [Torrente Ballester, 1982a, I: 22].

³⁴⁹ En *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, que siguió cronológicamente a *República Barataria*, el tratamiento del mito está bastante más logrado, ya que responde a ese esquema meditado y replanteado en multitud de ocasiones en el *Clavijo* que Torrente Ballester quería llevar a escena. En cualquier caso, en el

diferencia que establecemos entre la desmitificación como recurso y como poética tiene su más clara referencia dramática en la comparación de *El retorno de Ulises* y *República Barataria*, en la primera de las cuales Torrente Ballester logra plantear el tema de la desmitificación de manera plenamente teatral, como principio articulador de toda el tema y la fábula, a través de un planteamiento más complejo y menos oral y sí más actancial que en su obra anterior.

Uno de los errores más claros de su *República Barataria* es esa búsqueda de la desmitificación de una manera dialógica y no actancial, tanto en cuanto el tema tiene su desenlace en tal proceso, pero no articula su estructura dramática en base a él, mientras que, en *El retorno de Ulises*, tanto en cuanto tema, trama y fábula se articulan de tal manera que el planteamiento escénico permite ver sin conocer de boca de los personajes la realidad enfrentada a esa creación mítica que se hace de un personaje.

En esta obra el autor retoma un tema clásico, que le sirve para dar por sentado el proceso de mitificación del personaje de Ulises, por todos conocido, y reducir la obra al proceso de desmitificación, lo que soluciona uno de los problemas del *Clavijo*, su enorme extensión, muy poco teatral. Tal como señalamos al referirnos a los géneros teatrales en la obra de Torrente Ballester, la adopción de un tema clásico le permite acomodar al público para una doble posibilidad de actuación sobre el mismo: cumplir con ese horizonte de expectativas generado por el tema y el género escogido o, por otro lado, romper con éste, introduciendo elementos disonantes que muestren la irracionalidad de determinados planteamientos o, desde la perspectiva torrentina, la “racionalización del misterio”³⁵⁰.

Utilizando lo que terminará por convertirse en uno de sus más distintivos rasgos poéticos, Torrente Ballester introduce esta concepción literaria incluso dentro del propio texto, jugando con las expectativas teatrales a las que inducen los géneros, interactuando los diálogos del drama con las expectativas del autor. De este modo, y

siguiente apartado explicitaremos esta relación entre la obra narrativa torrentina y sus planteamientos dramáticos, sus semejanzas y sus diferencias.

³⁵⁰ Aunque, tal como veremos, en esta obra se pueden observar claros rasgos de esta desmitificación a través de la reducción a lo racional y con continuas referencias anacrónicas que desvirtúan la grandiosidad del tema épico tratado, será en su novela breve *Ifigenia* donde en mayor grado y de manera más evidente estos recursos adquieran un valor principal dentro de la obra, iniciando, junto con *La bella durmiente va a la escuela*, una concepción de la literatura como juego que tendrá su explicitación teórica en lo que debía haber sido su tesis doctoral, *El Quijote como juego*.

ante el definitivo e inminente encuentro de los Pretendientes en la casa de Penélope retados a manejar el arco de Ulises, un personaje del coro no duda en calificar la situación como “una especie de tragedia”, mientras que para Korai, enamorada de Telémaco, no pasa de ser una “mojiganga”; Telémaco, ante el fracaso de los tres pretendientes en la prueba del arco, termina por sentenciar que “esperábamos una tragedia, y esto no ha pasado de parodia”; pero, ante la presencia de Ulises, el pueblo vuelve a proclamar la situación trágica que se va a vivir, “creo que ahora empieza la tragedia”, aunque finalmente, y tras la renuncia del propio Ulises a su mito, Telémaco no puede sino calificar la situación de “farsa ridícula” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 179, 178, 185 y 189]. Este juego establecido en torno a las expectativas creadas sobre el drama, y más genéricamente sobre el tema de la gloria que plantea, es uno de los rasgos distintivos de su nueva producción dramática, donde la desmitificación es mucho más que un mero recurso teatral combativo de posiciones ideológicas y políticas disidentes, como resulta ser en *República Barataria*³⁵¹.

Toda esta poética de desmitificación, que utiliza otros muchos recursos que analizaremos en las siguientes páginas, no está, sin embargo, desligada de lo que sus ideas originarias acerca del arte teatral expuso años atrás. Muchas de aquellas ideas mantienen plena vigencia en esta obra, incluso algunos de los escasos recursos técnicos que tuvieron cierto valor en sus obras anteriores. Así pues, la estructura geométrica de sus primeras obras, especialmente *El viaje del joven Tobías* y *El casamiento engañoso*, tienen su particular versión en *El retorno de Ulises*. Bien es cierto que no se trata ya de esquemas geométricos superpuestos que muestren la confrontación de la trama, sino, más bien al modo de *Lope de Aguirre*, geometrías perfectamente diseñadas que permiten estructurar de manera esquemática el tema a tratar. Si bien en *Lope de Aguirre*, la tripartición de las jornadas responde a un claro esquema aritméticamente dispuesto para mostrar la circularidad del auge y caída del poder, en *El retorno de Ulises*, más ajeno a la división temática de los actos, diseña un complejo esquema de personajes y acciones, esquemática pero indefectiblemente caracterizados para desarrollar el tema propuesto.

³⁵¹ Como veremos un poco más adelante, el desenmascaramiento de determinadas actitudes o la desmitificación como recurso, se presenta en esta misma obra de una manera secundaria, a través de los personajes de los tres pretendientes.

Siempre en torno al tema del mito, los diferentes personajes de la obra son diseñados en función a la figura imaginada y no real de Ulises. Ahora bien, podemos distinguir dos tipos de personajes atendiendo a esta clasificación: aquellos que se ven superados por el mito y aquellos que lo aceptan como real y se guían por el mismo. A partir de aquí podemos ver la primera diferencia clara incluida por Torrente Ballester en su drama respecto a sus obras anteriores, reduciendo la definición de todos y cada uno de los personajes en base a un mismo principio rector, la desmitificación de quién es Ulises y de su imagen mítica. La creación del mito sobre el que se articula la obra se realiza sin la presencia del propio personaje en escena, únicamente a través de los diálogos y, principalmente, de las acciones de los personajes. Toda la trama del Prólogo y del primer acto basa su acción en la definición de la figura mítica de Ulises, para, en el segundo y definitivo acto, romper las expectativas generadas en lo representado anteriormente. La actuación de todos los personajes queda orientada en esta primera parte a definir tan esquemática como teatralmente su figura en referencia a Ulises, eso sí, de manera muy aritmética y estudiada, pudiendo distinguir diferentes escenas en cada acto, aunque éstas se fundan en una linealidad que no rompe el ritmo de la trama.

De este modo, los tres pretendientes se autodefinen en el Prólogo con caracteres prototípicamente heroicos, que les ayudarán a conquistar a Penélope: Eurímaco considera que “fue mi gallardía la que conmovió el corazón de la reina”; Antinoo está seguro de que “mi valentía ha cautivado su atención”; por último, Anfimedonte afirma que “mi virtud no le ha sido indiferente” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 124]. Estas características que se atribuyen les sirven tanto para autodefinirse frente a los demás como para minimizarse ante la mítica figura de Ulises, ya que éstas son, entre otras muchas las que definen al héroe de Ítaca.

Progresivamente estos tres pretendientes siguen definiéndose en el primer acto con aquellas cualidades parciales que caracterizan a Ulises: Eurímaco “como experto”, Antinoo “más romántico” y Anfimedonte “eminentemente práctico”, correspondientemente protegidos por tres divinidades: “¿No sabéis que Zeus, Apolo y Hera se interesan por nosotros?” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 142 y 143]³⁵². En la presentación ante el pueblo durante a prueba del arco de Ulises,

³⁵² Un poco más adelante, la caracterización de estos tres personajes se refrenda con esta protección divina: Antinoo razona que “el llamado a casarse seré yo, que me parezco a Ulises por intervención prodigiosa de Apolo, mi protector”; Anfimedonte revela que “mi confianza en Hera, la más honesta de las diosas, me aconseja o retirar mis pretensiones”; finalmente, Eurímaco proclama que “mi confianza en mí

llega a su culmen con el fracaso de tales atributos. Ninguno de ellos es capaz de superar la prueba, situándose por debajo del mito, pero siguen defendiendo sus atributos semejantes al del antiguo rey: Eurímaco se defiende de su fracaso alegando que “lo que importa es la energía, la voluntad de victoria, la forma”; Antinoo apela a su parecido con Ulises para redimir su impotencia para superar la prueba, ya que “no sólo en el cuerpo, sino en el alma me parezco. Menos forzado acaso que él, soy el único marido posible para ti”; por último, Anfimedonte, el más astuto e inteligente de los pretendientes, se sabe vencido desde un principio en tal reto, por lo que alega el uso de la ballesta “que realizan ese trabajo con el menor esfuerzo”; definitivamente, no intenta superar el reto, ya que “sometiéndome a la prueba, rebajo mi dignidad al nivel de una máquina, y no hay mujer en el mundo por la que yo rebaje mi dignidad” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 184].

Esta triple caracterización de los pretendientes, contrapunteada a lo largo de todo el texto³⁵³, sirve para presentar al mito de Ulises, definido por todas las características que les definen, pero sublimizadas en una única persona. De este modo, esta prueba final del arco tiene una clara función desenmascaradora de los tres pretendientes, que pretenden llegar a la figura del mito pero que se ven superada por ella en todo momento.

Recurriendo a las posibilidades que le ofrece el tema épico escogido, Torrente Ballester recurre a la figura del Coro para representar la Asamblea, al pueblo, que tiene un portavoz único en la clásica figura del Corifeo. Del mismo modo que en *Lope de Aguirre*, estas figuras corales tienen una función introductoria en los dos actos de la comedia. Si a través de la marabunta militar Torrente Ballester nos presentaba en su crónica dramática de 1941 la nueva situación de la obra al comienzo de cada uno de los tres actos, vuelve a servirse de los personajes corales para presentar el avance de drama

mismo me obliga”, pudiendo identificar claramente esta actitud con la protección de Zeus, dios del Olimpo [*El retorno de Ulises*, 1982a, II: 146 y 147]. Frente a esta protección divina, Telémaco se refugia en la diosa Palas Atenea, creyendo ver incluso en los ojos de Mentor el brillo “de la recóndita luz de las lechuzas”, animal que representa a la diosa Atenea, para terminar concluyendo que “es la diosa que cumple su promesa y, transfigurada en este hombre, viene a acompañarme” [*El retorno de Ulises*, 1982a, II: 134].

³⁵³ Correlativamente, Eurímaco, Antinoo y Anfimedonte serán caracterizados también como príncipes de los pueblos marítimos, de los pueblos hiperbóreos y de los pueblos industriales [*El retorno de Ulises*, 1982a, II: 180].

entre los dos actos. De este modo, el coro comienza a adquirir un valor totalmente narrativo en su teatro, alejándose de las apariciones de los personajes corales típicas en *El viaje del joven Tobías*, *El casamiento engañoso* y, de manera menos patente, pero también efectiva, en *Lope de Aguirre*, donde el coro se conformaba a partir de personajes alegóricos que servían al autor para presentar la conciencia de los personajes, su lucha interior. En esta obra rechaza tal función simbólica para el coro, reduciendo su función a la meramente funcional, ya que el acierto en la composición del drama es tender hacia una mayor racionalización del misterio, lo que hace innecesaria la aparición de esos personajes alegóricos.

De este modo, el pueblo se sitúa en una posición meramente asuntiva del conflicto en torno al mito generado. Aquellos que vitoreaban a los Pretendientes a su llegada primera a palacio [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 123], terminarán por aclamar a Ulises en su vuelta [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 185]. Quien, como el Corifeo, reconoce “nuestra gratitud y el entusiasmo que nos produce la idea de que uno de ellos sea hoy mismo nuestro rey” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 123], termina argumentando que, siguiendo la forma democrática que les rige³⁵⁴, la asamblea excluye las pretensiones al trono de cualquiera de los pretendientes, reduciendo el matrimonio con Penélope a un “asunto privado, estrictamente sentimental; de ningún modo como negocio de Estado”, única y exclusivamente porque “Ítaca no es ya un país oscuro, sino patria de Ulises; es decir, del más grande de los héroes [...] este cambio de situación ha suscitado mil profesiones antes descuidadas, como la hostelería, y un sinfín de industrias secundarias grandes y chicas, que constituyen la base de una enorme riqueza” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 142-143].

Así pues, el pueblo asume el mito de Ulises por las consecuencias beneficiosas que le reportan. De este modo, Torrente Ballester utiliza ese proceso de racionalización del mito para desmitificarlo, ya que la gloria *per se* es indiferente al pueblo. Queda atrás los tiempos en los que los pueblos cantaban las glorias de sus héroes; ahora, únicamente le interesa al pueblo el beneficio económico que le reporta ese mito.

³⁵⁴ El Corifeo afirma esta democracia ante las pretensiones al trono de los pretendientes: “Estamos garantizados por nuestras instituciones democráticas, y un príncipe no puede nada contra ellas. No necesito añadir que su papel en el Estado será puramente decorativo [...] no olvidéis, sin embargo, que acabo de expresaros la voluntad popular y que nuestras decisiones tienen fuerza de ley” [*El retorno de Ulises*, 1982a, II: 144].

De hecho, el pueblo se comporta, dictada su ley democrática, ajeno a cualquier otro tipo de responsabilidad. No interesa ya el problema de la sucesión, “Telémaco, nuestro señor legítimo, también parece haberse muerto. No podemos hacer más” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 144] y su actitud se caracteriza por una persistente anarquía. Queda especialmente patente esta actitud ante las palabras de Mentor, quien, en su labor didáctica, pretende explicar al pueblo la moralidad de la tragedia. Ante el discurso de Mentor, “el pueblo ha iniciado un cuchicheo, que al final resulta demasiado evidente para que el orador no lo advierta”, lo que lleva a lamentarse al pedagogo: “Perdonadme. No había comprendido que es prematuro” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 180].

De este modo, el coro, asamblea o pueblo realiza una doble función: por un lado, desmitifica el concepto de gloria, apreciado únicamente por el beneficio material que les reporta; por otro, sirve de modelo político desenmascarado, ya que no responde a las obligaciones que el papel atribuido les exige. El Corifeo se lo deja bien claro a sus compañeros de asamblea:

“¡Silencio! ¡Orden y silencio! ¡Estamos en los patios del rey! (El CORO se sosiega un poco.) Si persistís en esta anarquía, haremos la peor impresión al príncipe Telémaco, que viene de un largo viaje y ha conocido pueblos elegantes y disciplinados y nos comparará con ellos. (Se apagan las voces.) Mis queridos conciudadanos: es preferible que observe los progresos de nuestra educación cívica durante su ausencia, y vea en su pueblo un comportamiento tan correcto como en cualquier otro (Silencio absoluto)” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 178]

Ese carácter democrático y legislativo esgrimido ante los pretendientes se contrapone a la actitud usual del pueblo. Sólo a través del Corifeo la asamblea torna su entrada tumultuosa en escena hasta llegara un “silencio absoluto”. De este modo, Torrente Ballester presenta una imagen diferente de la generalmente asumida de la democracia griega. No es una asamblea intelectual, razonadora y perseguidora del Bien, sino más bien una marabunta tumultuosa y ciertamente anárquica que se rige por sus propios intereses. Es necesaria la presencia del Corifeo para domeñar los impulsos del

coro, educarlo para llegar a ese día donde el discurso de Mentor no resulte “demasiado prematuro”.³⁵⁵

Frente a esta asunción del mito, usándolo para identificarse ante lo que se admira, como los pretendientes, o asumiéndolo en función de los beneficios reportados, como la asamblea o coro, el resto de personajes de la comedia siguen siendo definidos a lo largo de la obra a través de su relación con el mito y la imagen del ausente, ya sea asumiéndolo o superándolo. Al mismo tiempo, este modo de composición permite definir las dimensiones del mito, su creación y sus consecuencias al tiempo que permite establecer las diferentes posturas ante lo descrito. Aquí radica, principalmente, el éxito compositivo de Torrente Ballester en esta obra: el conflicto se desarrolla paralelamente a la actuación y a las palabras de los personajes presentados, no merced a la evocación dialógica del conflicto.

De este modo, los principales personajes de la obra servirán para definir las actitudes principales ante la figura de Ulises, mitificada por unos y superada, finamente, por otros tantos. Korai, compañera de Telémaco, será la que defina, por encima de cualquier otra actitud o personaje, la herencia mítica de Ulises. Si bien los pretendientes son conscientes de la superioridad del mito de Ulises sobre ellos, tratan de utilizarlo en su favor, remarcando aquellas cualidades que les son más propicias del mito para apropiárselas y presentarse como dignos herederos del rey ante los demás. Korai, por el contrario, no trata de superar esa imagen idealizada del mito de Ulises, sino que la asume para hacer de ella el centro de toda actuación, ya que Ulises no es sino “el hombre más grande de todos los tiempos” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 153].

Su papel está regido, desde el principio de la obra, por su deber frente al mito creado, exigiendo el sacrificio de Penélope ante la supuesta muerte del héroe. Así pues, exige a su mujer que no puede “ser desleal a la memoria de Ulises” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 116]. Ese compromiso ante el mito grandioso es el que le hace rebelarse ante Penélope, a la que supone adúltera, desconocedora de la

³⁵⁵ Esta idea proviene de la necesidad, proclamada ya en su *Razón y ser de la dramática futura*, de educar al público, idea que se presenta en la obra a través de la tendencia natural del pueblo hacia el desorden y el tumulto, frente a la guía del Corifeo. Si bien no es explícita en Torrente Ballester esta relación que establecemos entre la educación del público teatral y la educación de la sociedad, sí es una constante en los pensamientos totalitarios y fascistas de esta mitad del siglo pasado, donde la teoría de las élites de Pareto y Mosca determina gran parte del pensamiento político de estos años.

vuelta de Ulises. No cabe defensa ante tal ignominia, ya que ha resultado “el honor de Ulises, ultrajado” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 167]. Su fidelidad, por tanto, no es al rey ni a la reina, sino a la imagen mítica de quien cree haber conocido. De este modo, Korai manifiesta la dimensión mítica de Ulises de la manera más explícita.

Esa actitud complementa al mismo tiempo que difiere de las demás actitudes y actuaciones de los personajes ante el mito. Su soledad ante la imagen mítica asumida en su totalidad la hace proclamar que “sólo mi corazón te es fiel, Ulises, alimento de mi alma” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 178]. Esa actitud identificada con el mito la hace elevarse como la pretendida voz acusadora que “será como un eco de tu cólera” [Ibíd.]. Pero esta concepción mítica que asume Korai sobrepasa la propia dimensión mítica de Ulises. Las referencias a la cólera de Ulises, repetidas a lo largo de la obra por Korai, dan una muestra de la sobredimensión del mito de Ulises, al que se le atribuyen cualidades ajenas a él, ya que, como señala Homero en la *Odisea*, la cólera será el atributo del peleida Aquiles³⁵⁶.

Así pues, a través de estos primeros personajes analizados Torrente Ballester logra desarrollar la concepción del mito y las tres actitudes asuntivas frente a éste: la de los Pretendientes, que tienden a caracterizarse, y de este modo engrandecer su figura, en base a alguna de las características de ese mito; la de la Asamblea, que asume el mito por los beneficios personales que les reporta; finalmente, Korai, quien no sólo lo asume, sino que lo interioriza para generar una visión de la realidad en función única y exclusivamente de esa visión mítica.

Sin embargo, los tres personajes homéricos de la obra, que junto a Korai, conforman la estructura principal de la obra, aún siendo también definidos en base a su relación con el mito creado, poseen, ésta vez, una orientación totalmente divergente; ya no se asimila el mito y se vive dentro de él, sino que se afronta éste desde un posicionamiento negativo. Penélope resulta ser el único de los personajes clásicos que no resulta desmitificado, aunque sí muestra rasgos tan anacrónicos como humorísticos

³⁵⁶ “Diosa, canta del peleida Aquiles la cólera desastrosa que asoló con infinitos males a los griegos”.

Torrente Ballester recoge este primer verso de la *Ilíada* a través de la figura del Rapsoda, quien dice que “quiero aprender esta música para cantar con ella la cólera del Périda Aquiles” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 120]. Al situar el origen del canto homérico en este momento circunstancial, Torrente Ballester vuelve a desmitificar otro elemento clásico con una simple y, al menos en apariencia, inocua cita.

que desempeñan ese papel desmitificador respecto del planteamiento general de la obra. Tal como plantea González Delgado, la discreta y prudente Penélope clásica tiene en la obra torrentina una correspondencia plena [2006: 6-8], especialmente resaltadas estas características en contraposición con las teatralmente nimias pero temáticamente resolutivas apariciones de Helena en la obra.

El mito de Helena de Troya mantiene, al igual que el de Penélope, sus características clásicas, reducidas en el texto “a su persuasión engañosa, por la palabra y por sus juegos seductores” [González Delgado, 2006: 7]³⁵⁷. Mientras que “sus labios tienen beleño y sus ojos despiertan amores infernales” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 132], tal como la tradición nos ha hecho llegar la imagen de Helena y como Torrente Ballester remitifica en el segundo acto, tal como veremos, Penélope se nos presenta a través de su clásico comportamiento ejemplar, paciente y fiel, respetado por el ferrolano: “Cuando se hace el silencio y las antorchas se apagan en la noche, recuerdos felices me acompañan y con ellos revive mi dicha antigua” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 133]. Esta contraposición, acertadamente planteada y definida por Torrente Ballester, respectivamente, en el Prólogo y el último acto de la obra, sigue cimentando aquella estructura geométrica que tan cara le ha sido siempre.

Su visión de Ulises es ajena a esa mitificación de la Korai hace gala durante toda la obra. Para su esposa, no era antes de la partida hacia Troya el hombre ideal, pero sí lo describe “fuerte y astuto, pero capaz de enternecerse”, “hermoso, dulce, con ojos de doncella” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 130 y 137]. En definitiva, alejada del mito, de su leyenda, reconoce a su marido como “el mejor de los hombres”, pero no sin antes afirmar que “Ulises no tuvo nada de ideal” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 130]. La idealización que hace Korai de Ulises, que raya en la superchería, se enfrenta al recuerdo todavía vivo de quien se marchó hace veinte años, presentándonos el autor, de este modo, dos visiones, una mítica y otra memorialística de Ulises. Sin embargo, y tal como veremos un poco más adelante, ninguna de las dos es exacta.

Penélope es la única que conoce la antigua realidad de Ulises, alejada del mito creado *in absentia* que recorre toda Grecia. Ese recuerdo, que “es como fuente de vida que me brota del alma, y que cuando se agote sólo dejará lugar a la muerte” [*El retorno*

³⁵⁷ Para profundizar en esta oposición entre la figura de Penélope y Helena tanto en Torrente Ballester como en el teatro español de posguerra remitimos al estudio de Ramiro Fernández Ruano [2006: 1-18].

de *Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 133], es el que le impide reconocer en la creación mítica a su marido. Muy significativo es el pasaje previo a la marcha de Telémaco en busca de su padre, donde Penélope nos da una imagen mucho más cotidiana de Ulises que lo que el mito pretende:

“TELÉMACO.- Este descubrimiento entristece mi partida. Has amado a un fantasma, no al héroe que venció ante los muros de Troya y despertó con su grandeza el rencor de los dioses.

PENÉLOPE.- ¡Oh, Telémaco! Conviene que comprendas. Tú eres su hijo, y lo que Mentor te ha dicho despierta tu admiración. Pero yo no soy más que su esposa, y solamente le amo, y para este mi amor resignado y nostálgico esa imagen delicada es la más conveniente.” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II, 137]

Por tanto, la confrontación del hombre individual con el mito como creación colectiva va más allá de la mera anagnórisis o parodia de ésta del protagonista, imbuyendo a todos los personajes de la obra, de manera especialmente notoria en el Prólogo, donde Korai y Penélope se batan dialogalmente en torno a la figura del mito y del hombre. Es en este lugar donde Penélope aparece desnudada de ciertos rasgos canónicos de su figura, desmitificada en cierto modo, pero nunca totalmente. Para Korai la afrenta de los Pretendientes de querer ocupar el lugar de Ulises no tiene más solución que el sacrificio de Penélope. De hecho, recurre a argumentaciones varias para convencer a la reina de cumplir con su deber como esposa de un héroe: “Ofrecerles tus cenizas para el epitalamio, ¿te parece poco burla?”; “pedir que se respete tu viudez, cuando el pueblo cree necesitar un rey, es oponer una razón privada a la razón de Estado, y esa no es defensa para una reina. Voy a por más leña” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 117 y 119].

Penélope, durante este Prólogo, se muestra inicialmente abocada a la pira, “¡No hay un dios que me socorra! ¿Tanto les ha ofendido Ulises, que no remedian mi dolor?”, aunque con la llegada del Rapsoda y de Mentor ve la última esperanza abierta a su salvación, haciéndose pasar por Apolo e insuflando en el ánimo del Rapsoda la leyenda que mantiene vivo a Ulises y le mitifica:

“Penélope.- (Cantando) Hay un hombre que vaga por las sombras y los caminos perdidos. ¿Por qué le creen muerto, si los dioses protegen su viaje? Lleva a los hombres el evangelio de su existencia, la esperanza de su retorno [...] (Danzando en torno al Rapsoda, con voz transfigurada) Cando los griegos se retiraban de las murallas de Troya, el inventó el ardid que les dio la victoria. Desde entonces, los corazones griegos recuerdan a Ulises con gratitud” [El retorno de Ulises, Torrente Ballester, 1982a, II: 122-123]

Del mismo modo que la astucia de Ulises en Troya dio la victoria a su ejército, Penélope logra desembarazarse, al menos transitoriamente, de sus Pretendientes por ardidess inteligentes. Si su recuerdo de Ulises la obliga al sacrificio, la llama viva del recuerdo en el pueblo de su marido la salvaguarda de los Pretendientes. La creación mítica de sus portentosos logros y gloriosas hazañas surgirán de la creación de los poetas, “yo cantaré a todos los vientos la existencia de Ulises peregrino”, y de la credulidad del pueblo, “El poeta no miente, el poeta es mensajero de los dioses, las usas nos hablan por su boca” [El retorno de Ulises, Torrente Ballester, 1982a, II: 125 y 127].

Así pues, la propia creación del mito aparece desmitificada, de modo similar al proceso utilizado en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, tal como veremos en el siguiente apartado, ya que es el ardid de Penélope el que genera toda la ola mítica posterior que engrandece la figura humana de Ulises. Torrente Ballester racionaliza el origen del mito hasta reducirlo a razones humanas como paródicas en referencia a la pretendida grandiosidad de todo lo que rodea al mito. Este proceso de desmitificación localizado en el Prólogo de la obra nos sitúa ante la divergencia del planteamiento de Korai y de Penélope respecto a la figura de Ulises, que en el Prólogo es compartido, reconociendo ambas el deber de Penélope para con Ulises, pero que paulatinamente difiere en la pervivencia del hombre sobre el mito que ha ayudado a crear Penélope y la vivencia dentro del mismo que Korai representa.

El segundo de los personajes principales de la comedia que nos plantea un posicionamiento negativo respecto al mito y su correlación con el hombre es Telémaco. Al igual que realiza con el resto de personajes, su creación está en base al mito de Ulises, pero, tal como realiza Torrente Ballester con Penélope, su actitud, aunque diferente, responde a una negación del mito frente a la realidad. Retomando la estructura paralela pero contrapuntística de Korai-Penélope o de Penélope-Helena,

Torrente Ballester desarrolla la figura de Telémaco en manera opositora a la de Ulises. Del mismo modo que su padre, Telémaco emprende un viaje originado tanto por el deber como por la gloria, retomando aquel camino que su padre emprendió hace veinte años hacia las costas de Troya.

Sin embargo, Torrente Ballester plantea una diferencia de raíz en este paralelismo que terminará por culminar la desmitificación que cuidadosamente ha ido hilvanando durante toda la obra: mientras que Telémaco, “a quien vimos salir inexperto, y volver hecho hombre” [Lavaud, 1999, 231], resulta preparado tras su particular odisea par subir al trono, Ulises, que sale rey de un reino en penumbra, no puede sino volver como monarca derrotado de un estado prominente.

De este modo, las actitudes del joven Telémaco a su salida, que desdeña el espejo que Penélope le tiende con el retrato de Ulises por creerlo inexacto ya que “tiene que ser excelso, sobrehumano, y no un joven bonito” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 137]³⁵⁸, distan tanto de sus actitudes finales respecto a su padre, al que no reconoce al presentarse “resplandeciente y soberbio” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 185]. La displicencia del hijo respecto del mito patristico queda patente en el discurso de Telémaco ante la marcha de Ulises y Penélope, afirmando que lo único que les exigía a ambos era “marcharse, dejarme en paz, no abrumarme con esa sombra de Ulises que a poco destruye mi felicidad” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 189].

Este paralelismo entre ambos viajes está dispuesto para el espectador de una manera contrapuntística, exacerbando la antinomia de sus viajes iniciáticos y planteando las posturas diferentes ante el mito: la de Ulises, que superado por él, renuncia a su mito y, por ende, a su personalidad, y la de Telémaco, quien desengañado del mito en el que creyó inicialmente, y que marcó su vida desde su infancia, lo supera para que, tal como pide a Korai, “nos dejen vivir la nuestra” [Ibíd.]. Y es que entre ambas apariciones de Telémaco acontece el regreso de Ulises, quien se siente derrotado desde el primer instante por su mito, resultando una composición tan teatral como efectiva al enfrentar los cuatro momentos de ambos viajes iniciáticos: la partida de Ulises, no representada sino consabida; la partida de Telémaco, ya en el Prólogo, donde se esgrimen los

³⁵⁸ En el mismo parlamento, Telémaco acusa a su madre de haber “amado a un fantasma, no al héroe que venció en los muros de Troya y despertó con su grandeza el rencor de los dioses” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 137].

argumentos en torno al mito que le mueven; el regreso de Ulises, en el primer acto, donde es incapaz de reconocerse en el retrato tejido por Penélope³⁵⁹; finalmente, la llegada de Telémaco, en el segundo acto, donde, el enfrentamiento de dos viajes iniciáticos se contraponen, resultando vencedora esa idea, presente ya en sus apuntes del “Diario de trabajo”, del sucesor, Telémaco, frente al continuador, el verdadero Ulises.

Una más de las numerosas referencias que muestran el acierto compositivo de Torrente Ballester en esta obra y en las siguientes es la comparación de la figura de Telémaco con los apuntes de su “Diario de trabajo” respecto a este planteamiento de la gloria paterna y la herencia filial. Así, la idea original parte del mito de Don Juan, donde el autor, a pesar de que “Don Juan es un tipo dramático y su hijo un tipo novelesco, porque en Don Juan predomina la acción y en su hijo la psicología” [Torrente Ballester, 1982a, II: 332], plantea la posibilidad de crear un drama a partir de cuatro o cinco elementos esenciales:

“Ella es hija de una mujer a la que amó Don Juan. Ha muerto su madre y al revolver en sus papeles, ha visto algo que le revela un pasado amoroso, al mismo tiempo que el entusiasmo materno por el amante. Ella se siente contagiada de ese entusiasmo. Investiga, Don Juan es muy viejo, está ausente. Pero vive el hijo. Ella visita al hijo con el pretexto de aquella carta. Espera que el hijo sea como el padre. El hijo no ha sido educado por Don Juan sino por su madre. ¿Es bastardo? Ella ha querido hacer de él el antidonjuán. Le ha enseñado a respetar los valores morales. El hijo, llevado de aquellas ideas, se ha casado joven, ha tenido hijos. Pero pronto ha descubierto en sí un impulso erótico ilegal, Merodea entre las mujeres, pero no se atreve con la virgen ni tampoco engaña a su esposa” [Torrente Ballester, 1982a, II: 337].

Sin embargo, este tema por ser más novelesco que dramático, se propone afrontarlo en una novela, *Don José*, creando un personaje protagonista como “un hombre de pensamiento, un tipo complicado –no el hombre de acción rectilíneo que era

³⁵⁹ Incluso, como veremos a continuación, la propia Penélope resulta defraudada ante el Ulises que regresa, veinte años más viejo.

su padre” [Torrente Ballester, 1982a, II: 336]³⁶⁰. No obstante, el planteamiento es similar al que retoma tiempo después en torno a otra figura legendaria, la de Lope de Vega. En sus notas de trabajo podemos advertir fácilmente el origen del personaje de Telémaco:

“Drama planteado entre padre e hijo, de la siguiente forma: Lope no está contento de su vida, que puede contemplar desde sus sesenta años cumplidos y desea que su hijo Lope Félix realice su ideal –todo aquello que fue quedando al margen de su vida y que le persigue como un fantasma nonato. Pero Lope Félix ha tomado a su padre como espejo –a su padre real– y se empeña en ser aventurero y poeta. Pero en este terreno de la realidad su padre le derrota, y entonces renuncia a su vida y se embarca en una expedición disparatada de la que seguramente no volverá. El drama se titula Fénix, enlazando el remoquete de Lope y el mito de Fénix, Lope ve en su hijo las cenizas de donde puede renacer; o mejor, la persona en la que puede encenderse sus propias cenizas para ser lo que él no pudo ser” [Torrente Ballester, 1982a, II: 345-346]

En *El retorno de Ulises* el desarrollo de este enfrentamiento entre el padre y el hijo difiere no tanto por la actitud filial, sino por la herencia paterna y el papel del padre. Mientras que Don Juan no es desmitificado en el planteamiento de la novela homónima de su hijo, lo que reduce la trama a la herencia de un padre mítico, Lope Félix es superado por el mito de su padre, obligándole a aceptar su derrota y retirarse avergonzado por no poder vivir con el mito de su padre y tratar de superarlo a través de la creación de su propia leyenda en su enrolamiento en aquella “expedición disparatada” prevista por Torrente Ballester³⁶¹. En ambos casos el mito puede con los hijos, pero no

³⁶⁰ El planteamiento de esta proyectada novela que no llegará a ser redactada tiene sus líneas argumentales básicas en las notas de su “Diario de trabajo” con fecha 15 de agosto de 1943 [Torrente Ballester, 1982a, II: 336-337]. Las notas referentes al drama *Fénix*, que aborda el tema de la gloria a partir de la relación entre Lope de Vega y su hijo, tendrán fecha del 24 de febrero de 1944 [Torrente Ballester, 1982a, II: 345-347].

³⁶¹ Tal como veremos más adelante, el donjuanismo será otro de los rasgos que perviven en el *Ulises* de Torrente Ballester, herencia de ese planteamiento inicial referido a las figuras del propio Don Juan y ope de Vega.

en el caso de Telémaco, quien, viviendo inicialmente dentro del mito, a través de su aventura en busca de su padre, le es revelada la verdadera identidad de quien ha sido mitificado, desarbolando en él toda creencia de la superioridad y la consiguiente honorabilidad de quien no es sino un farsante.

Telémaco explicita sintéticamente a su vuelta las líneas maestras de las ideas torrentinas de esos dos proyectos en torno a la gloria paterna nunca concluidos:

“Yo salí de esta casa con la voluntad más respetuosa y amable para mi padre. Veneraba de tal modo su memoria que quería recobrarlo; y de tal suerte la respetaba, que anhelaba tenerle junto a mí para imitarle y obedecerle: Mi viaje participaba tanto de la aventura sentimental como de la personal necesidad”; “Llegué a creer en mi entusiasmo inexperto que me amaban a mí. Pero no fui para ellas sino el hijo de Ulises” [El retorno de Ulises, Torrente Ballester, 1982a, II: 170 y 172].

Esta herencia que nos relata tras su viaje Telémaco coincide con el planteamiento torrentino respecto al drama *Fénix*, pero la resolución final del conflicto difiere de una respecto a otra. Mientras que en el ideado drama sobre el hijo de Lope de Vega éste es incapaz de cumplir las expectativas generadas por la figura de su padre, a Telémaco, inferior también al mito, le es revelada la verdadera imagen de su padre: “no existió ése que has pintado, sino un oscuro guerrero, bastante astuto, perdido hoy para siempre en cualquier rincón de los mares” [El retorno de Ulises, Torrente Ballester, 1982a, II: 173].

Efectivamente, todo este proceso de afrontar el mito de su padre es compartido con los otros dos proyectos literarios predecesores de la figura de Telémaco, pero en *El retorno de Ulises*, el proceso desmitificador que domina la obra obliga al desarrollo de una resolución distinta, no aceptando el fracaso ante el mito, sino huyendo de él.

La figura de Ulises, que no hace acto de presencia hasta el final del primer acto, aunque es el eje sobre el que gira toda la trama, supone la culminación de todo este proceso desmitificador que se ha ido pergeñando a través de las diferentes acciones de todos los personajes aparecidos en la obra. En un recurso muy visual y teatral Torrente Ballester presenta la figura de Ulises rendida y vencida ante el tapiz creado por Penélope, contraponiendo esa grandiosa imagen del tapiz a la de “un hombre envejecido y fatigado, con los vestidos rotos, como un mendigo” [El retorno de Ulises, Torrente

Ballester, 1982a, II: 162]. Tras este recurso, Torrente confirma por boca de Ulises la desproporción de la imagen respecto al hombre: “Jamás fue mi aspecto tan imponente, ni fui yo tan gallardo”; “Me falta el gesto... Fíjate en él: brío, arrogancia, grandeza. No soy capaz de imitarlo, me siento... ¿cómo te diré?, un poco apabullado. Tengo la impresión de que si me propusiera imitarlo haría el ridículo” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 157-175].

El tan ansiado pero ya inesperado retorno de Ulises es el punto culminante de la obra que ha ido componiendo todo el marco necesario para producir la desmitificación del héroe y el cuestionamiento de la gloria en la obra torrentina. Pero, de igual modo que la presentación del mito se lleva a cabo desde diferentes perspectivas en torno a la figura real o mítica de Ulises, el desenlace retoma toda esa composición para afrontar la realidad idealizada de un Ulises con “ojos sin fiebre, tu voz sin matices, tu rostro, envejecido” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 160].

La imagen que se han forjado los personajes del antiguo rey de Ítaca le hacen irreconocible si no es adocenado en la grandiosidad que el mito exige a la persona. Torrente Ballester, tras esa breve presentación desangelada de quien se ha presentado al público antes a través de los personajes como un héroe grandioso, mítico y glorioso, inicia el proceso de desmitificación de lo creado y asumido ya por el público a través de una anagnórisis que se desarrolla de manera diferente atendiendo al posicionamiento que los diferentes personajes han tomado antes de su aparición respecto al mito. La desmitificación se desarrollará a partir del enfrentamiento de las dos parejas principales de la pieza, Ulises/Penélope y Telémaco/Korai, cuya superación o aceptación del mito, respectivamente, muestran siempre la falsedad de la gloria personificada en este caso en Ulises.

De este modo, Penélope, la primera a la que acude a ver Ulises acompañado de Eumeo, siguiendo la leyenda homérica, no identifica a quien abandonó su hogar hace veinte años: “Nunca he visto ese rostro” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 159], afirma quien ha tejido ese tapiz basada en el recuerdo de su marido. Incluso la cicatriz que le permite identificarle en la *Odisea* es desmitificada, ya que el propio Ulises reconoce que “concedo que la desgarradura no sea una señal demasiado probatoria” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 160]. No son las características atribuidas al mito las que le permiten reconocerle, sino que el reconocimiento proviene de un gesto del Ulises hombre, de “una palabra, cifra de

nuestra dicha que ignoraban los mismos dioses [...] él no pudo revelarla porque era nuestra intimidad” [Ibíd.].

Esta anagnórisis inicial no es, por tanto, el reconocimiento del glorioso Ulises, sino el regreso del marido amado. Penélope, tal como mostraba en el Prólogo de la obra, da una imagen alejada del mito por ser ella la que conoció al hombre, y cuyo recuerdo pervive por encima de cualquier creación idealizada. Por este motivo, tras su regreso, “te quiero para mí esta noche, para mí sola. Cuando sepan de tu regreso, serás el rey. Ahora, ignorado, eres Ulises solamente, y yo Penélope, hombre y mujer nada más, y un hondo y ancho mar entre nosotros” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 161].

Diferente será el reconocimiento de Korai, quien, retomando la actitud devota ante el mito de Ulises en el Prólogo, y al entender que Penélope ha engañado la memoria de su marido, se lamenta en los siguientes términos: “Penélope, adúltera y mendaz. El honor de Ulises ultrajado. Telémaco, vengador de la ofensa” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 167]. Korai, del mismo modo que el Coro, no reconoce a su rey sino cuando éste se presenta “resplandeciente y soberbio”, enfrentándose, incluso, a su pretendiente Telémaco: “¡Ciudadanos de Ítaca: no os dejéis convencer por un hijo desnaturalizado y envidioso! ¡Este es Ulises! ¡Mi alma lo presentía y ahora lo reconozco!” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 185]. De este modo se presentan las dos vertientes de la figura del protagonista contrapuestas en la anagnórisis del héroe: Penélope, reconociendo a Ulises por ser su marido, conocedor de un secreto inconfesado, y Korai, quien vive dentro del mito y sólo reconoce al personaje a través de su imagen idealizada.

Por tanto, esta primera presencia de Ulises ante Penélope se lleva a cabo no desde su dimensión mítica, sino sobre la humana, aunque en cierto modo, ésta se presenta también mitificada por el protagonista y desmitificada por la racionalización de la situación. Las aventuras narradas a su esposa distan mucho de los grandes logros atribuidos al héroe de Troya por el mito, reduciendo prácticamente sus aventuras al ámbito amoroso:

“Te alabaste de tus aventuras con la misma ligereza que un muchacho. Nadie ignora tus conquistas amorosas, y bien está que me las hayas referido. Pero pudieras haberlo hecho con menos vanidad. He sacado la impresión de que tus engaños no fueron voluntad de los dioses, ni

siquiera modos de salir un aprieto, sino pura vanagloria masculina. Y para esos trotes, tú eres ya demasiado viejo” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 165].

Es el propio Ulises quien ante Penélope se vanagloria e idealiza sus conquistas amorosas, a pesar de que la reina resulta desilusionada ante su marido a quien recordaba distinto: “Esperaba encontrarte más vigoroso, más seguro de ti mismo. Para sentirme algo feliz he tenido que esforzar la imaginación y hacer presentes los mejores recuerdos antiguos” [Ibíd.]. Penélope, por tanto, ha idealizado al hombre que partió tiempo atrás a la guerra, de manera distinta a la que el resto de personajes mitificaron a su rey, exacerbando aquellas virtudes políticas y guerreras de Ulises. Penélope mitificó la realidad conocida, al hombre concreto que ahora no reconoce porque “la realidad no coincide con mis sueños” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 166]. Esta divergencia entre el recuerdo de Penélope y la realidad del hombre ya la advierte Ulises al enfrentarse a su propio retrato al final del primer acto, al afirmar, sin conocer al autor del retrato, que “si quien lo hizo quiso retratarme, tuvo una idea equivocada de mí” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 158]

Del mismo modo que posteriormente deberá afrontar el enfrentamiento con su mito, Ulises debe salvaguardarse de esa decepción de Penélope ante el recuerdo soñado del hombre que fue. Contrariamente a lo que sucederá en su aparición pública, Ulises sí se reconoce como el mismo hombre, cambiado por los avatares de su odisea y por los años. De este modo lo argumenta ante Penélope: No olvides que no soy un mozalbate. He cumplido los cuarenta y cinco años” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 165]. Torrente Ballester racionaliza lo que la *Odisea* aparece en su vertiente heroica, mítica e irracional. Si Ulises tras su vuelta es la viva imagen de ese mito troyano, en la obra torrentina se racionaliza la historia de un peregrino marítimo por más de diez años, cansado y envejecido por el tiempo transcurrido. Esa imagen idealizada en el recuerdo de Penélope no puede ser la real, ya que el tiempo transcurre para todos, elemento que en la *Odisea* y en el mito se subyugan a la grandiosidad de la figura de Ulises.

Pero, al igual que se puede contraponer la anagnórisis de Penélope a la de Korai, las aventuras narradas por Ulises a Penélope son totalmente contrarias a las que Telémaco hace públicas durante el torneo del arco. Mientras que el padre recuerda a “Calipso, Circe, Nausicaa, al gemir en mis brazos” [*El retorno de Ulises*, Torrente

Ballester, 1982a, II: 166], Telémaco desmitifica tanto las heroicidades amorosas de su padre como las militares:

“Si Calipso, Circe o Nausicaa aseguraban que mi padre era un gran hombre, lo hacían para justificarse de habersele entregado a la ligera y por compartir un poco de aquella gloria que ellas mismas habían inventado. Y si el gigante Polifemo y los Titanes proclamaban su heroísmo, era por no pasar por la vergüenza de que alguien tan pequeño como Ulises los hubiera derrotado” [El retorno de Ulises, Torrente Ballester, 1982a, II: 173].

Los dos componentes de cada pareja aparecen dialécticamente enfrentados en torno a la creación del mito, Korai y Penélope por la anagnórisis de Ulises, y padre e hijo por la superación o la claudicación ante el mito llegando a su punto culminante con la presencia de Ulises “vestido como en el tapiz, y el engalanado casco en la mano” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 174], retornado el rey a Ítaca. Ante el reconocimiento de Korai y del Coro, Telémaco, tras su ya mencionado viaje iniciático, reniega tanto del mito, “mi padre ha muerto hace muchos años y nunca fue como ese hombre” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 185] como de la posibilidad de que éste pueda ensombrece su propia persona: “jamás he sido más yo mismo que en este momento” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 176].

Ulises, por el contrario, se siente superado por el mito y la grandiosidad representada por el tapiz, en la que no se reconoce, pero no duda en aceptar en primera instancia “mi propia caricatura, ya que a la reina le complace y al pueblo le halaga” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 175]. Ulises dejará de ser quien es para ser la imagen del rey y marido que Penélope y el Coro requieren, frente a Telémaco, quien, gracias a Helena, ha podido “descubrir que yo era algo más que el hijo de Ulises, y mi nombre no era susurro de hoja que mueve el viento” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 172].

La confrontación final entre ambas posiciones tiene lugar en torno a la prueba del arco, único modo de anagnórisis permitido por Telémaco, ya que la mitificación de sus aventuras y hazañas han hecho de dominio público las glorias que cualquiera de los que le escuchan puede narrar. Paralelamente al reconocimiento de Penélope, Telémaco exige una prueba irrefutable de la identidad de Ulises, que si para su madre eran las

palabras del marido, para el hijo será la prueba del arco que invalidaría, al mismo tiempo, todas las creencias desmitificadoras que adquirió durante su viaje.

Sin embargo, Ulises no se siente con fuerzas para afrontar esa prueba, todo lo contrario que la de Penélope, revelando su verdadera personalidad, desarbolando el mito: “Soy un impostor” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 188]. El mito ha podido con el hombre, ya que el autor no deja lugar a dudas de la creación idealizada de la figura de Ulises. Esa prueba para los pretendientes de tensar y disparar el tan afamado e incontrolable arco de Ulises es también desmitificada a través del argumento del propio Ulises: “¡Un arma prehistórica, que jamás estuvo en mis manos! Colgaba de esas paredes cuando nací, y mis abuelos habían olvidado a quien perteneciera. En tantos años, se habrá anquilosado” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 187]. Si el hombre fue superado por el recuerdo de Penélope, aunque se siente con fuerzas de “despertarte todavía ensueños de muchacha” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 166], el mito derrota al hombre, incapaz de afrontar las exigencias de una idealización sin base lógica, tal como demuestra el propio Ulises al narrar la historia del afamado arco.

Tras su deserción del mito, Ulises no tiene otra salida que “caminar como hasta aquí, pero sin nombre y sin esperanza” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 188]. Su renuncia al mito es la renuncia a ese mismo nombre que resonaba glorioso en toda Grecia y a la esperanza de recobrar su reino, su mujer y su pueblo. En palabras de Lavaud, “Ulises decide abandonar el mito, demasiado pesado para sus hombros [pero] se da cuenta de que ha encontrado y tiene ahora lo más importante, lo que buscó en vano por el mundo, y encuentra fuera del mito: el amor de su mujer, la serenidad” [Lavaud, 1999, 231]. Las palabras finales de Penélope nos sirven para confirmar esta idea:

“Nos iremos; pero no a la ventura, ni a buscar calamidades. Vayamos a casa de mi padre, y a su lado hallaremos cobijo de las iras divinas y de las ingraticudes de los hombre” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II, 189]

Podemos concluir, siguiendo la opinión de Jean Marie Lavaud, que esta pareja se caracteriza por la búsqueda de la libertad, coartada por el mito y las expectativas que en torno a él se generan, y por la búsqueda de su verdadera personalidad. “Es, pues, en

la perspectiva de la lucha del hombre contra su mito como Torrente Ballester plantea el problema de la libertad” [Lavaud, 1999, 235], que, por otro lado, es un tema también presente en *Lope de Aguirre*, tal como vimos en el capítulo anterior.

Pero la renuncia al mito por el propio héroe tiene consecuencias más allá de las que afectan a Ulises y a Penélope. La contraposición ya citada de los binomios Ulises/Penélope y Telémaco/Korai tiene un final tan divergente como las actitudes ante el mito.

Y es que Korai, como ya hemos señalado, supone el contrapunto más claro posible a Penélope, ya que si ésta estaba enamorada del hombre a partir del cual se creó el mito, Korai está viviendo dentro del mito y sólo reconoce aquellas dimensiones míticas del héroe, actuando en consonancia con esas creencias. De este modo, sólo reconoce a Ulises cuando éste aparece “resplandeciente y soberbio, abandonando su posición hierática y muda y le ha contemplado de hito en hito” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 185]. Incluso su amor por Telémaco no es tal, sino amor al hijo de Ulises. Nuevamente, la confrontación entre Penélope y Korai aflora en torno, esta vez, a la figura de Telémaco. Ante el viaje de Telémaco en busca de su padre, las dos mujeres dan una visión muy contrapuesta de quién cree ser el hijo de Ulises, basada en la diferente concepción que del padre tiene cada una:

“Penélope.- Cuando marchó, yo tenía una idea inexacta de su padre, y le encargué a Mentor que procurase el parecido. Me temo que Telémaco será ahora una especie de Ulises tierno, doméstico y sentimental, aunque bastante guapo.

Korai.- No lo creas. Será el digno hijo de un padre glorificado, orgulloso de su sangre y de su progenitura. Será exactamente igual a Ulises. No recuerdo sus ojos, pero deben ser como éstos que dibujaste en el tapiz. Sí. Unos ojos iguales, aunque no sean los mismos” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 153-154]

Ambas imágenes responden a realidades diferentes, del hombre y la del mito, y Korai reincide en ese amor admirativo ante Ulises, ya que “cuando conciba un niño, procuraré que el alma del abuelo se le trasfunda desde el retrato y pueda amarlo en él” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 155]. Esa gloria asumida por el hijo de un héroe, explicada anteriormente, tiene en Korai el gozne que articula la trama,

suponiendo una contradicción con el Telémaco autoritario y maduro que vuelve de su viaje iniciático, convencido de su propia identidad, no deudora de un padre al que la mitificación ha creado como superior a todos los hombres y que ensombrece, no sólo a su propio hijo, sino a la descendencia de éste, tal como señala Korai.

Las esperanzas de Korai son explícitas a lo largo de toda la obra, y su ansia de Telémaco no es sino de Ulises:

“No sé si desear que haya perdido su gallardía y toda vergüenza varonil. Pero si es como su padre, que los dioses nos guarden de su cólera”;
“(Mira el retrato de Ulises) Sí. No os parecéis en nada. Pero tampoco las almas se parecen. Ulises hubiera hecho ya correr la sangre, y por todos los ámbitos de palacio resonarían las voces doloridas de las víctimas” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 168 y 177]

Este planteamiento de Korai le lleva, delante del propio Ulises, a “confesarte mi desilusión. Una desilusión en la que mi alma ha naufragado para siempre” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 188]. Esta desilusión vuelve a contraponerse a la fidelidad de Penélope quien decide abandonar a su hijo, ya que “creí amarlo mucho; pero algo me advierte, en el fondo de mi corazón, que no era a él, sino a ti, a quien amaba. Eres el único hombre a quien amé en la vida” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 189]. Nuevamente, la dicotomía entre el hombre y el mito vuelve a plantearse a través del binomio Penélope-Korai.

Telémaco, por su parte, no está defraudado por el mito y su disonancia con la realidad, como en el caso de Korai, sino que lo supera para poder ser él mismo, esperando que “estos sucesos te habrán devuelto la cordura y estarás dispuesta a casarte conmigo y ser la reina de Ítaca” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 190]. A través del personaje de Helena, Telémaco ha conocido su verdadera identidad, de la que quiere disfrutar, haciendo a Korai la esposa no ya del hijo de Ulises, sino de Telémaco.

Sin embargo, y dejando abierto el tema de la gloria en este binomio, Torrente Ballester recurre a un nuevo efecto de desmitificación de la figura de Ulises, haciendo que Telémaco, ante la exigencia de Korai de que “sólo me casaré con el hombre que de un flechazo derribe esta manzana”, tienda el arco y dispare, arrebatando el blanco de la cabeza de Korai. En ese momento reconoce que “verdaderamente eres el hijo de Ulises” [*Ibíd.*], ante la estupefacción del propio Telémaco, envuelto nuevamente en la sombra

del mito que creía haber superado. Pese a las revelaciones de Helena y su recién adquirida personalidad, Telémaco vuelve a ser, involuntariamente, “lo hace rápidamente, casi sin darse cuenta, y quedan los dos sorprendidos” [Ibíd.], el hijo de Ulises.

Queda de este modo perfilada la desmitificación de Ulises tanto por los actos como por sus palabras de todos los personajes que han sido dispuestos acertadamente para crear un mito en el escenario del teatro y, posteriormente, destruirlo para unos y remitificarlo para otros. Esta ambigüedad en el final de la obra se contrapone a los finales de sus obras anteriores, bastante más cerrados tanto en cuanto esas obras se caracterizaban por cierto carácter dogmático, reafirmador de valores muy determinados; pero Torrente Ballester desarrolla en esta obra el tema de la gloria hacia consecuencias más complejas que la mera exposición de ideas. No es, para el autor, el resultado de la desmitificación lo importante, sino el proceso que se lleva a cabo y que permite plantear otras cuestiones³⁶².

Francisca Vilches de Frutos caracteriza como una de las características esenciales del teatro español de posguerra la “tendencia a presentar una visión de los personajes y de las acciones protagonizadas por los mismos distinta a la que se ha ofrecido tradicionalmente por la ficción literaria, al ser protagonizados por seres humanos y no por inaccesibles dioses” [Vilches de Frutos, 1988: 84]. Este tratamiento del mito es, efectivamente, el que predomina en esta obra de Torrente Ballester, mucho más explícitamente en su posterior novela corta *Ifigenia*, tal como veremos, pero con una característica propia y autónoma del autor que lo diferencia de otros planteamientos desmitificadores. Si bien gran parte de los dramaturgos de los años cincuenta y sesenta “vuelven los ojos a los mitos literarios e históricos, buscando en ellos el establecimiento de paralelismos capaces de traspasar las barreras de una férrea censura” [Vilches de Frutos, 1988: 86], Torrente Ballester no trata de desmitificar el mito de Ulises en sí, sino el proceso de creación del mito mismo.

El proceso de creación de *El sucesor de sí mismo* y la posterior trilogía sobre *Clavijo*, arrojan clara luz sobre el tema clave de la obra, la creación del mito, su asunción colectiva y el posterior y definitivo enfrentamiento de la realidad con el mito creado, que, necesariamente, acaba siendo desmitificado. La desmitificación del

³⁶² Tal como argumenta el propio autor “*El retorno de Ulises* no tiene un propósito de desmitificación, sino simplemente un propósito de mostrar un proceso” [Becerra Suárez, 1990, 54].

personaje de Ulises no es tan sustancial como el proceso de auge y caída de su idealización planteado a lo largo de toda la obra. Bien es cierto que el paralelismo con la historia coetánea es evidente, y reafirmado por el autor en sus conversaciones con Carlos G. Reigosa tal como citamos anteriormente, o Carmen Becerra Suárez:

“Este tema procede de la experiencia, porque yo he visto en la realidad de una manera palpable, evidente: a) cómo se formaron los mitos de José Antonio y Franco; b) cómo los echaron a pelear; c) cómo el de Franco pudo más que el de José Antonio” [en Becerra Suárez, 1990: 52]

Esta correlación con la historia política de estos años, no sólo nacional sino internacional con la ascensión de los fascismos basados en una mitología propia, y su consecuente caída en 1945, no debe leerse como un proceso de traslación de la situación coetánea a un tiempo mítico para simbolizar, destripar y criticar la realidad; en realidad lo que Torrente Ballester recrea en la obra es el propio proceso de creación del mito, alejándose de cualquier identificación Ulises y su retrato de comparaciones erróneas con la realidad circundante³⁶³. Lo que se desentraña, y aquí aporta una novedad muy relevante, sobre todo si tenemos en cuenta que esta obra es publicada en 1946, es la desmitificación de todos los mitos, la propia “realidad del mito” [en Miller, 1989: 191]. Como llevará a cabo en otras obras posteriores, como en el caso del general della Porta en *La isla de los jacintos cortados*, el mito racionalizado y desmitificado adquiere importancia por destripar la creación del mito, las razones que lo han engendrado y los intereses en él involucrados. No se trata, por tanto, del mito de Ulises, sino del Mito, con mayúsculas, lo que se racionaliza en esta obra.

Remitiéndonos nuevamente a la primera reflexión torrentina acerca del mito, el “Prólogo” a su *Antología de José Antonio*, es muy difícil identificar el mito del Ausente con el desarrollo de la obra *El retorno de Ulises*. Exceptuando la evidente identificación mitológica del Ausente con Ulises, muy escasas son las correlaciones que entre un texto y otro se pueden hallar. Para Torrente Ballester la creación mítica que, ya en 1939, se llevaba a cabo de José Antonio “tiene sus inconvenientes, y no es el menor

³⁶³ En carta personal a Ridruejo, Torrente Ballester se pregunta si “¿le resulta tan difícil a nuestro amigo Melchor [Fernández Almagro] –pongo por caso– comprender que lo que he dramatizado no ha sido un determinado episodio de la *Odisea*, sino precisamente la victoria del mito histórico sobre el hombre?” [en Gracia, 2007: 176].

el haberse achacado a José Antonio cualidades que, si no tuvo realmente, acaso tampoco convengan a la proyección mítica de su figura. Así por ejemplo, se habla en ciertos medios poco rigurosos, de un José Antonio <<poeta>>, o <<profeta>> o <<teorizante>>” [Torrente Ballester, 1939: 21]. Características todas ellas que ajenas a la figura mítica de Ulises, que no son planteadas en la obra, pero que, igualmente, no distorsionan la correlación entre la creación mítica del personaje literario y del personaje histórico.

Por tanto, desmitificar a Ulises no es desmitificar a Franco ni a José Antonio, sino es plantear la distorsionada visión de la realidad que en España campaba libremente por estos años. No se trata de una obra realista en el sentido estricto de la palabra, pero sí de un realismo difuso, piedra angular de lo que posteriormente, tal y como desarrollaremos en el último capítulo, Torrente Ballester llama “principio de realidad suficiente”. Para el autor ferrolano

“es entonces cuando se me plantea, por primera vez, el tema del realismo. Los autores realistas no consideran que esto sea real: esto que yo he visto, ellos lo verían de otra manera... Ni siquiera creo que tuvieran la agudeza mental suficiente para percibir un hecho de este tipo: un hecho que es difuso” [en Becerra Suárez, 1990: 179].

Este realismo que plantea Torrente Ballester, por tanto, tiene su raíz en la realidad, tanto en cuanto la creación mítica es un hecho innegable durante estas décadas³⁶⁴, pero difiere de aquel otro realismo que terminará por enraizarse en el centro de nuestro sistema literario a partir de mediados de los años cuarenta. Esta tendencia al realismo, en la definición que le da el propio autor, no la más cerrada y común de las acepciones, determinará la principal modificación de composición teatral respecto a las obras anteriores. Si las anteriores fueron conformadas como obras en pos de un teatro nacional, de temas tan universales como nacionales, revestidas de una retórica bastante engolada, una temática reducida a unos cuantos grandiosos temas y, sobre todo, en referencia a una ideología que llegaba a enturbiar el proceso de composición, *El retorno de Ulises* supone la renuncia a ese posicionamiento en cierto modo doctrinario para aferrarse no ya a un futuro que hay que buscar, sino a una realidad desangelada, sin

³⁶⁴ Como asevera el propio autor, su conocimiento y preocupación por el mito “tiene su explicación en mi experiencia directa de los mitos políticos que se manejan en la guerra” [en Becerra Suárez, 1990: 203].

visos de reforma alguna, por mínima que ésta sea, y destituida cualquier esperanza de revolución³⁶⁵.

Bien es cierto que ciertos rasgos están ya presentes en su *República Barataria* y su novela *Javier Mariño*, pero, como señalamos anteriormente, éstas son escritas en un momento histórico y personal diferente, alejadas todavía del desengaño que dará pie a un posicionamiento en el sistema franquista muy diferente al que le llevó a plantearse estas obras como temas interesantes y merecedores de un estudio y una composición acorde a la oportunidad de la idea. La realidad política y social de estos años, aunque no ha cambiado tanto, sí ha supuesto la desaparición de varias expectativas y proyectos, entre ellos el del grupo conformado en torno a Ridruejo y a la revista *Escorial*. La realidad ya no es modificable para ellos en los términos que perseguían, por lo que, en lo que se refiere a Torrente Ballester, la poética que guía sus composiciones literarias si bien no se desentiende de los postulados anteriormente descritos, sí adquiere una orientación diferente que exige una plasmación diferente en la composición de los dramas.

El predominio del tema sobre la forma sigue siendo un postulado básico para el ferrolano, y como muestra basta el intenso trabajo sobre aquella idea que tantas veces volvió a su cabeza durante los primeros años de la posguerra. Sin embargo, la adecuada forma al tema predilecto no se le aparece sino pasado el tiempo, con una actitud vital y poética distinta, escéptico ante la realidad que le rodea y abandonada sus pretensiones de representar en unos escenarios que se han mantenido impertérritos ante sus propuestas teatrales anteriores. Su creación es ahora más introvertida, sin las vinculaciones ideológicas que su posicionamiento anterior imprimía a sus textos, lo que le lleva, en primer lugar, a abandonar ese lenguaje barroco, en *El viaje del joven Tobías*, o grandioso en ocasiones en su *Lope de Aguirre*.

Tal como indica el propio autor, en *República Barataria* “empecé a decir adiós a la retórica y a usar el lenguaje llano que convenía más a mi carácter y a las convicciones entonces adquiridas” [Torrente Ballester, 1982a, I: 21-22], pero es especialmente a partir de *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *El retorno de Ulises*

³⁶⁵ Todo esa desidia creativa que muestra Torrente Ballester en las cartas personales escritas a Ridruejo y su silencio literario de casi tres años tienen su contrapunto en sus exaltadas afirmaciones de la primera posguerra: “*Las soluciones que ahora, después de la guerra, daremos a los problemas nacionales*, fueron predicadas a voz en grito, con la mayor claridad y con la mayor energía, por José Antonio en el Parlamento” [Torrente Ballester, 1939: 32] (la cursiva es nuestra).

cuando esa naturalización de su lenguaje adquiere auténtico valor narrativo. Mientras que en la teomaquia el lenguaje utilizado es el exigido por el planteamiento de la obra³⁶⁶, *El retorno de Ulises* le ofrece la posibilidad de componer el drama a partir de ese lenguaje épico y trágico que tanto se adapta a la trama. Sin embargo, Torrente Ballester se decide por un lenguaje natural, alejado todo lo posible de las cadencias trágicas y del léxico clásico, resultando el lenguaje una de las armas más poderosas de desmitificación de la obra.

Así pues, Korai, la admiradora del mítico Ulises, ante las alabanzas de Mentor, “¡Oh, Korai, palmera esbelta, flor flagrante! Tu nombre ha servido de conjuro”, no puede reprimir un poco épico “déjate de galanteos” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 132]. Ella misma es la que califica el reto del arco, de manera anacrónica, como una “mojiganga”; la leal y fiel Penélope trágica aparece diciendo para sí misma, en referencia a Korai, “esta chica está muy rara” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 169]. Sin embargo, Torrente Ballester no se resiste a incluir un parlamento de Penélope que, por su forma poemática, recuerda en cierto modo, aunque sin el lenguaje tan rebuscado, al parlamento del joven Tobías ante la visión de su cuerpo inerte en el agua:

“Me durmió la fatiga. Y he soñado contigo, amor. Me arrebatan las águilas de Zeus hasta los cielos, donde tú me esperabas sentado entre los dioses. Pero sólo fue un sueño (Se levanta y habla en tono patético, alzadas las manos como orando.) ¿Por qué me abandonaste? Criatura fui de tu amor, infeliz y desventurada sin tu presencia.

Guiabas mi ceguera con el resplandor de tus caricias, y al revelarte me inundabas de claridades.

¿Cómo te diste a mí, yo tan pequeña, tú grande entre los inmortales? ¿Y por qué me elegiste, imperfecta entre las hermosas?

Ulises: maravillosa es tu memoria, pero tus hechos excedieron toda maravilla.

³⁶⁶ Bien es cierto que en muchas “novelas de embajada” la tragedia vivida es reflejada a través del propio lenguaje, pero no tanto utilizando un lenguaje engolado, sino desde el lenguaje llano que acerca más la realidad novelada a los lectores, quienes se pueden identificar más fácilmente con los protagonistas. Torrente Ballester, por el contrario, evita crear esa atmósfera trágica que otros autores decidieron definir, valiéndose del mismo lenguaje pero con un carácter desmitificador, ridiculizador.

*Te levantaste, sobrehumano, por encima de los hombres y de las hazañas,
más allá del alcance de todas las miradas.*

*¡Qué pobre soy para conocerte, pequeñuela criada a tus pechos! Pero mi
amor te adivina.*

*Los que te admiran se ofuscan, y sólo yo me atrevo a contemplarte cara a
cara, para que en tu grandeza se recree mi amor. ¡Déjame que se anegue
mi ala en tu alma, puesta mi boca en la imagen de la tuya, inefablemente
perdida y anulada!” [El retorno de Ulises, Torrente Ballester, 1982a, II:
158-159].*

Esta larga forma poemática nos remite nuevamente a Claudel, pero con una diferencia en el tono general de la obra. Mientras que en *El viaje del joven Tobías*, los parlamentos de Tobías y Sara son la culminación de un lenguaje barroco predominante en toda la obra, en *El retorno de Ulises* esta forma poemática ayuda a caracterizar a Penélope en la línea marcada por sus diálogos y actuaciones anteriores: habla a Ulises como la mujer que conoció al hombre mitificado, la única que compartió su verdadera realidad, deificada ahora, pero que permanece inerme en sus recuerdo. Esta contraposición del lenguaje poémático del discurso de Penélope, antes de ser elemento distorsionador de la imagen creada no es sino el complemento de un personaje que se ha venido definiendo en las mismas coordenadas que este largo discurso viene a refrendar, tanto en cuanto, el estilo barroquizante de *El viaje del joven Tobías* se ha naturalizado, permitiendo una perfecta adaptación de esta forma poemática con el resto de la obra, con un lenguaje mucho más llano.

Pero este lenguaje utilizado por Torrente no es el único elemento utilizado para desmitificar ciertas actitudes que, por inesperado léxico, resultan chocantes con las expectativas creadas en la obra y por el propio tema. En realidad serán las actitudes de los diferentes personajes, incluidas las del propio héroe, las que desarrollen la desmitificación de Ulises: los fracasos de los pretendientes al tratar de asemejarse a Ulises, la racionalización de los motivos del Coro para creer en el mito que tantos beneficios personales y económicos les ha reportado; la naturalización de la acción mítica por Telémaco al disparar el arco de manera natural; la contraposición de Ulises vestido de mendigo y, posteriormente, ataviado nuevamente como rey y el enorme retrato en el que no se reconoce; la suplantación del papel de los dioses por los mortales, como en el caso de Mentor, que, como señala Telémaco, “se hacía pasar por Palas

Atenea” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 171]³⁶⁷... Torrente Ballester, en definitiva, logra desmitificar principalmente a través de la confrontación con los hechos, que eliminan todo el misterio que rodea al mito, a la creencia idealizada y casi divinizada de un personaje, mostrada a través de un amplio pero sintético acervo de acciones de todos los personajes del drama, que, finalmente, no puede sobrellevar la carga de su fama.

Por estas razones, reafirmamos nuestra idea de que Torrente Ballester consigue en esta obra representar, por fin, teatralmente un tema que venía pergeñando desde tiempo atrás. La poética de la desmitificación no se reduce a la figura heroica ni al binomio a través del que lo presenta, Ulises/Penélope, sino a través de la confrontación con unos personajes propios de la imaginación del autor, es decir, fuera del mito homérico, de una pareja antagonista, Telémaco/Korai, y de unos personajes secundarios que son creados esquemática pero efectivamente para conformar toda una caterva de expectativas que son destruidas al final de la obra. De este modo, el autor ferrolano, abandonando las ambiciosas pretensiones originales en su poética teatral, readapta sus presupuestos para componer “una pieza tan sencilla” [Torrente Ballester, 1982a, I, 11], que, sin embargo, resulta ser más teatral que las anteriores, si no la mejor, de las mejores piezas de Torrente Ballester.

3.1.2.- Atardecer en Longwood

Éste supone el último intento de estrenar alguna obra teatral en la escena española de los años cuarenta y cincuenta, aunque, fatalmente para el autor, correrá casi la misma suerte que sus predecesoras, ya que sólo se estrenará tras la muerte del autor,

³⁶⁷ Aquella caracterización tripartita de los pretendientes que se cobijaban bajo el ala de un dios diferente que hicimos páginas atrás, da otra muestra de esta poética de la desmitificación, donde Torrente Ballester hace fracasar a aquellos que están protegidos por dioses tan poderosos como Apolo, Hera y Zeus, frente al joven Telémaco, quien si bien partió abrigado por la protección de Palas Atenea vuelve desengañado de tal cobijo divino. Todo este proceso aparece explícitamente explicado en el discurso del Sacerdote de Zeus quien argumenta que “contra la voluntad de los dioses surge una nueva y peligrosa novedad que llaman democracia y también libertad popular. Consiste en que los pueblos, cansados de sus antiguos mitos los crean por su cuenta” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a, II: 144]. En cualquier caso, y aunque esté presente esta desmitificación a través del fracaso de los dioses, será en *Ifigenia y El hostel de los dioses amables*, donde se lleve a cabo plenamente la desmitificación en esta línea.

desde el 12 de diciembre de 1999 hasta el 16 de enero del año siguiente³⁶⁸. Es indudable la simplificación de la trama respecto a sus obras anteriores aunque esto no debe ser no reduce la obra a un mero divertimento, una obra creada para no ser representada. No es *Atardecer en Longwood* una obra menor y tampoco creemos justo considerarla “sólo como juego intelectual” [Yamaguchi, 2000: 160]. Que hay un juego planteado por el autor en la obra es algo que compartimos pero esta afirmación no exige la depauperación de la obra, sino, en caso de que sea compuesta acertadamente, un encomio³⁶⁹.

Precisamente por ser juego intelectual que realiza teatralmente Torrente Ballester, *Atardecer en Longwood* supone la confirmación de la toma de posición mostrada tanto en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* como en *El retorno de Ulises* y, por ese mismo motivo, se diferencia de sus primeras obras dramáticas. Siguiendo ese proceso iniciado en 1942 con la destitución del grupo falangista de Ridruejo, la maduración de Torrente Ballester se deslinda de los gloriosos caminos que él mismo, junto a los de su grupo, había pergeñado para su futuro, resultando que “el joven audaz, cínico, idealista y algo dandy pasa a ser paulatinamente un adulto que duda de todo, que ironiza y al cual es muy difícil reclutar para soluciones colectivas” [Giménez Barlett, 1987: 21]³⁷⁰. Para quien estaba tan imbuido de su necesario papel de intelectual para la renovación de su país, poco espacio lúdico queda en su misión casi redentora. Será esa maduración, esa decisión de caminar sólo por los pedregosos caminos de la literatura española que tanto ansiaba redireccionar anteriormente, ese escepticismo de nuevo cuño, el que permita crear partiendo de una simplificación de temas y componiendo en base al juego de expectativas creadas, de esperanzas y de suposiciones asumidas que el autor maneja hasta destruirlas. Es el caso de *El retorno de Ulises*, aunque ésta, como hemos visto, con una marcada vinculación histórica; pero

³⁶⁸ La obra será montada por Joaquín Hinojosa, en consonancia con Teatres de la Generalitat Valenciana, tal como referenciaremos un poco más profusamente más adelante.

³⁶⁹ No se puede olvidar que la concepción de la literatura como juego será fundamental en su creación narrativa y en su reflexión teórica, por lo que creemos que encontrarla ya en su teatro no es sino otra muestra más de la continuidad poética que Torrente Ballester mantuvo durante la mayor parte de su trayectoria literaria, incluyendo su producción dramática.

³⁷⁰ Nuevamente vuelve a presentársenos esa vertiente biográfica que Torrente Ballester decantó en su *Javier Mariño*, prototípicamente definido por Giménez Barlett pero no ya en referencia al personaje, sino al propio autor.

también lo es de *Atardecer en Longwood*, donde Historia y Ficción se reúnen en un campo que es asumido por el espectador, aunque sea temporalmente, como Realidad³⁷¹

Como en el caso de *Lope de Aguirre*, vuelve a presentarse la Historia como eje temático, pero manteniendo el posicionamiento que ante su crónica dramática mantuvo años atrás. Del mismo modo que en esta obra, Torrente Ballester no parte de lo externo en *Atardecer en Longwood*, de los acontecimientos históricos³⁷², sino del proceso interior de los personajes. Él mismo reconoce en el “Prólogo” a su teatro que “lo que menos influía en mi propósito era hacer de ella una muestra más de teatro histórico, pues lo que interesó y guió fue una intención formal, la de que la estructura de la acción coincidiese con un movimiento de las conciencias” [Torrente Ballester, 1982a, I: 26]. De este modo, la actitud del autor en 1982 respecto al teatro histórico coincidía plenamente con la que en 1941 había ya planteado:

“Hace falta relatar demasiado para que veinticuatro años de vida de una mujer quepan en un drama; hubiera sido posible si, en vez de lo externo, hubieran atendido los autores a un proceso interior, que entonces el tiempo no importa tanto y la unidad es más fácilmente alcanzable. Pero los autores han preferido el lucimiento del verso en galas y arrequives a la profundidad psicológica, para la que no se presta –hay que confesarlo– este verso. Lo que hubiera ganado el drama de concretarse a un período de tiempo más breve –por ejemplo, lo años de la Revolución–, y escrito en prosa limpia y desnuda” [“Calderón: Estreno de María Antonieta”, Torrente Ballester, 1941: 3]

No sólo parece presente todavía en 1982 esta idea sobre el teatro histórico, y sobre la Historia, en general, en toda creación literaria, sino que esta crítica teatral de principios de los cuarenta parece el guión programático de *Atardecer en Longwood*:

³⁷¹ Remitimos al estudio de su ensayo “¿Qué pasa en el público?” de 1942, para ahondar en este proceso de enajenación del espectador durante la representación teatral.

³⁷² Casi todos los acontecimientos acaecidos en la obra, aparte del propio cautiverio, son inventados, creados por el dramaturgo en base a la verdad poética, no a la realidad histórica.

“había concebido un drama concentrado, en el que se cumplieran rigurosamente las unidades, pero sin interrumpir la acción: un continuum como una curva que arranca, asciende, culmina y cae bruscamente. Pero esa misma curva debería afectar a los personajes, que aparten de una situación de vileza; que la esperanza les hace recuperar sus virtudes ya perdidas de valentía y honor, y que la decepción devuelve finalmente la miseria moral del arranque” [Torrente Ballester, 1982a, I: 27]

Finalmente, Torrente Ballester plantea una idea teatral que trata de desarrollar a partir de un esquema formal muy definido, frente a las dudas compositivas que *El sucesor de sí mismo* trajo consigo. En la única nota publicada en su “Diario de trabajo” respecto a *Atardecer en Longwood* se pregunta el propio autor: “¿Seré capaz, por una sola vez, de elaborar, con todo detalle, no ya un plan, sino un plano de la comedia? ¿De verla en su conjunto antes de escribirla, y de realizarla luego según esas aproximaciones?” [Torrente Ballester, 1982, II: 360]. Estas exigencias como autor dramático ya estaban presentes en la larga y costosa composición de la trilogía de *Clavijo*, y, a juzgar por sus declaraciones posteriores, y el planteamiento inicial de la obra, parece ser que tuvieron un desarrollo bastante distinto al planteado originariamente.

Y es que al plantear los “materiales mínimos teatrales que tengo que encajar” [Ibíd.], como señala en su nota del 11 de mayo de 1947, poco o nada tiene que ver el planteamiento de estas esquemáticas notas con el resultado final de la obra. En torno a 1947, el drama *Napoleón* había de encorsetarse en un esquema genérico que sí respeta la obra final, pero que se distancia bastante del resultado final de la obra publicada:

“Primero, esas escenas escritas, de las que nada se deduce aún, pero que tienen gracia y sorpresa. Segundo, un final de segundo acto en el que todos los supuestos se hayan desenvuelto lógicamente hasta llegar a una situación absolutamente disparatada. Tercero, una escena en la que el médico empieza a examinar el inconsciente del enfermo, y saca de él una serie de monstruos que se convierten en personajes. Cuarto, un tipo de mujer positivo. Quinto, un tipo de mujer negativo. Sexto, una serie de personajes secundarios todos ellos con extraños complejos. Séptimo, un

tipo de doctor. El final tiene que ser un pez mordiéndose la cola”

[Torrente Ballester, 1982, II: 360-361]

En principio pocas similitudes pueden salvaguardarse con respecto a *Atardecer en Longwood*, aparte de la estructura cíclica, ya utilizada en *Lope de Aguirre*, y las primeras escenas escritas, “de las que nada se deduce aún, pero que tienen gracia y sorpresa”. En realidad este planteamiento “nada tiene que ver con Napoleón; es lo que queda de un propósito satírico contra las comedias y películas de complejos” [Torrente Ballester, 1982, II: 360]. Del mismo modo que en *El viaje del joven Tobías* anacroniza y, de este modo, desmitifica la figura del demonio al convertirlo en psicoanalista, Torrente Ballester parece decidirse por concretar el tema que representa Asmodeo en una única obra. Su planteamiento, a pesar de las similitudes que se pueden encontrar con el resultado final, se sincretiza en torno a los monstruos que hacen su aparición como personajes tras la aparición del doctor: “puede existir una relación entre estos monstruos y los personajes de la comedia; ser por ejemplo, caricatura de cada uno de ellos” [Torrente Ballester, 1982, II: 361], resultando un cuarto monstruo “al que nadie reconoce, que tiene que ver con el doctor” [Torrente Ballester, 1982, II: 362].

Sin posibilidad de hablar de desmitificación en este planteamiento, tanto en cuanto esos complejos psicoanalíticos no estaban mitificados, la obra se reduce “al tema eterno del que viene a salvar a alguien” [Ibíd.]. Sin embargo, y de modo análogo a la composición de *El retorno de Ulises*, la creación final difiere del planteamiento inicial, ya que el autor, de nuevo acertadamente, al menos a nuestro entender, logra reducir y sintetizar el tema, en este caso de la salvación, a una forma teatral lograda, limando aquellos elementos que pueden diferir la trama o presentarla a través de medios usuales. Así pues, como el mito de Ulises sirvió al autor para sintetizar su amplio planteamiento en torno al tema de la gloria³⁷³, partiendo del mito conocido por el público, el mito de Napoleón y la peculiar situación histórica vivida en Santa Elena por el hombre, le permitirá plantear ese tema pretendido de la salvación de una manera distinta a la imaginada originalmente.

³⁷³ Aunque redundaremos en ello en el capítulo siguiente al hablar de *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, basta remitir al estudio preliminar de *El retorno de Ulises* para aseverar que el ambicioso tema de la gloria no se acaba en *El retorno de Ulises*, que, por otra parte, es un año posterior en su publicación a la obra narrativa.

Y es que en el drama ideado, “el personaje que hace de Napoleón es hermano del paciente y de una de las mujeres, hijo de la otra” [Torrente Ballester, 1982a, II: 362], aunque, como afirma el que fuera en estos años profesor de Historia “Napoleón no era una novedad para mí” [Torrente Ballester, 1986: 20]. Esto no quiere decir que el descubrimiento de “la significación de Napoleón y su carácter de símbolo de aquello mismo que me preocupaba” [Ibíd.] estuviera ya latente. Probablemente sean sus lecturas en 1948 del *Diario de mi vida en Santa Elena*, del general Gaspar Gourgaud [Torrente Ballester, 1982, I: 26], las que le hagan replantearse el mismo tema ayudado de un soporte común que es el mito napoleónico, por otra parte, tan recurrente en sus obras.

El tema sigue vigente, como en el caso de *El retorno de Ulises*, pero la aceptación de la figura napoleónica como punto de partida cambia radicalmente el planteamiento de la obra; aunque le permite jugar con las convenciones establecidas por el mito, redirecciona la trama hacia ese esquema circular de auge, asumida por el público únicamente por la presencia de Napoleón y su cohorte en escena, caída, esperanza y derrota, llevadas a cabo estas tres por el autor en escena, que supone, definitivamente *Atardecer en Longwood*.

De este modo, el escepticismo y la ironía respecto a “las comedias y películas de complejos” originarios, que citamos anteriormente, se torna hacia el escepticismo hacia la gloria, hacia aquellas grandes figuras que se muestran profundamente humanas en situaciones concretas, ligando esta obra con su comedia anterior. “No es curiosamente una pieza en la que se traiga a Napoleón en cuanto mito, en cuanto ejercitante máximo del poder político”, argumenta el autor; “me interesó, entonces, un momento preciso de su vida, y a esto fue a lo que intenté dar forma dramática” [Torrente Ballester, 1986: 20].

Si en su anterior obra destripaba la creación mítica, a través de racionalización y del enfrentamiento de éste con la realidad, en esta ocasión el efecto es parecido, pero con diferencias en el planteamiento. El mito napoleónico no es tratado, sino que su figura, que sí ha sido, y sigue siendo mitificada, muestra la humanidad del hombre grandioso que la convencionalización ha creado. Su escepticismo frente a los mitos creados en esa España de finales de los cuarenta sigue impertérrito en esta obra, donde el personaje “generador de todo un período de la historia europea contemporánea (un período que todavía dura)” [Ibíd.] se muestra, primero, profundamente humano, y campechano, esperanzado luego tras atisbar la posibilidad de su regreso y, definitivamente, derrotado. No se trata, sin embargo, de la derrota del hombre frente al

mito, como en el caso anterior, ya que su derrota militar no pudo acabar con él, sino de la humanización de quien, como señala Joaquín Hinojosa “construye su propio mito en la gloria o en la desdicha” [en Lago, 1999].

Manteniendo el paralelismo entre las dos obras por su recién adaptado escepticismo, otra circunstancia, en este caso compositiva, vuelve a presentar estas dos obras dentro de un paralelismo evidente. Si *El retorno de Ulises* había de ser la primera de una trilogía sobre Clavijo y, posteriormente, sobre el tema de la gloria, donde varían los temas y planteamientos sobre la idea originaria, *Atardecer en Longwood* había de ser la primera de dos obras que abordaran un mismo tema desde perspectivas diferentes. Tal como señalamos al hablar de los géneros dramáticos en Torrente Ballester, *Atardecer en Longwood* es una pieza en un acto que debía completarse con *Amanecer en Richmond*, pieza que sería el contraste de la primera, tal como el propio autor señala en el “Prólogo” a su teatro completo:

“Esta obra habría de completarse con otra, igualmente en un acto, Amanecer en Richmond, cuyo tema sería el de un hombre, inventor de un navío submarino, con el que intenta liberar a Napoleón, y que fracasa (hasta la muerte) en la experiencia del invento. Recuerdo que en esta segunda comedia figuraba también una mujer que no había conocido a Napoleón, pero que, diríamos hoy, estaba enamorada de su mito”
[Torrente Ballester, 1982a, I: 27].

El contraste entre una comedia y otra partía de la circunstancia de que “todos los personajes de la segunda aparecerían como nobles y exaltados, capaces de sacrificio” [Ibíd.], completando de este modo una estructura similar a la establecida sintéticamente en su obra anterior, la confrontación entre la realidad y los deseos o el mito, si se puede caracterizar de este modo la situación de los exiliados en Santa Elena. En cualquier caso, esta obra complementaria no se llegó a escribir nunca, ya que, como explica el propio autor, “su antecesora, había caído, como era ya costumbre, en el silencio” [Torrente Ballester, 1982a, I: 27-28]

Sin embargo, el hecho de que esta segunda obra nunca se llegara a escribir no resta sentido a *Atardecer en Longwood*. La complementariedad de ambas obras no exigía la total dependencia de una obra respecto a la otra, ya que al partir de un hecho histórico concreto, éste no necesitaba de una explicación previa a la primera obra para

entender el desarrollo de la otra. Simplemente se trataba de reforzar el contraste entre el mito y la realidad a partir de dos obras que bien podían haber sido actos de una misma obra. No obstante, Torrente Ballester logra esbozar esa dualidad contrapuesta en *Atardecer en Longwood*, sin la explicitación más evidente que hubiera podido lograr su segunda y proyectada comedia, pero sí de manera eficiente, tal como veremos.

Sin embargo, y al igual que su anterior obra dramática, *Atardecer en Longwood*, mantiene esa pervivencia del desarraigo y del desengaño del régimen que Torrente Ballester tanto acusó ocho años atrás. En una carta a Dionisio Ridruejo de enero de 1943 tenemos el germen, muy probablemente presente todavía a finales de la década de los cuarenta, de lo que sería *Atardecer en Longwood*:

“A veces se me ocurre pensar que nuestra situación se parece un lejanamente a la de los viejos napoleónicas, que arrastraban sus recuerdos por los rincones de Francia, dejados un poco atrás por la Historia, que siempre corre más que nosotros. Nosotros, como ellos, tenemos el único tesoro de la melancolía, y el único tesoro de revivir imaginativamente las horas brillantes en que la Historia la hacíamos nosotros” [en Gracia, 2007: 101].

Igual que *El retorno de Ulises* tiene un paralelo con el tiempo en el que se escribe pero no es el tema principal de la obra, *Atardecer en Longwood* retoma el mismo esquema, al parangonarse con la historia personal de autor, pero sin ser más que el germen de una obra que trata un tema alejado de lo político. No se trata de identificar a los exiliados aristocráticos franceses con el grupo de Burgos, de igual modo que no se podía identificar a Ulises con ninguno de los mitos que luchaban en esos años, sino de mostrar la mitificación de personas normales, mostradas en su más terrible realidad, en el caso de Ulises y cotidianidad, en el caso de Napoleón, resultando dos figuras míticas tan humanas como las demás³⁷⁴.

Es evidente que la lectura política de esta obra no sería acertada, pero sí el paralelismo establecido por el propio autor entre su situación personal después de 1942

³⁷⁴ Aunque como veremos, Napoleón se salva de esa quema de miseria moral en la que caen resto de personajes, a excepción de Marchand y Jaquette. Su papel sigue siendo de cierta grandiosidad incluso en la mayor de las cotidianidades posibles para un gran hombre como él.

y la de Napoleón y los suyos en un momento concreto, tan alejado de la grandiosidad del Emperador que es exactamente esa distancia del mito la que le sirve como prolongación del desenmascaramiento de una realidad encubierta por los fastuosos engalanamientos de un régimen vacío de contenido.

A este respecto, Torrente Ballester se vuelve a mostrar totalmente claro en torno a la utilidad de su teatro:

“Un amigo me preguntó una vez que <<qué me había propuesto al escribir aquello, que no llevaba a ninguna parte>>. Le respondí que nada: hubiera sido inútil explicarle que una obra de arte no tiene porqué llevar a parte alguna” [Torrente Ballester, 1982a, I: 28].

Sin estar en desacuerdo con la opinión del propio autor, creemos necesario matizarla para entender la realidad escondida tras sus palabras, que, al mismo tiempo, creemos, explica el cambio principal acaecido en estos años tanto en su faceta personal como literaria. Si bien antes sus creaciones dramáticas estaban orientadas a crear un nuevo teatro basado en lo que une y no en lo que diferencia a todos y cada uno de los componentes de la “comunidad nacional”, como señalaba en su ensayo *Cuarenta años de teatro y algunas cosas más*, los acontecimientos políticos y el cambio radical en la situación personal del autor le hacen derivar hacia ese escepticismo sobre todo lo que le rodea, viéndose derrotado por esos mitos, esos fastos de un régimen que les había excluido de cualquier posibilidad de acción. De este desengaño surge este teatro “que no lleva a ninguna parte”, que no marca una senda determinada, un camino a seguir, unos preceptos que asumir, sino que se parte del escepticismo ante todo y todos, desenmascarando una realidad con la que no se está de acuerdo. Ya no se trata de crear un teatro que “sirva para”, como señalaba en su *Razón y ser de la dramática futura*, sino de enfrentarse a una dura realidad que costó uso años asumir: “El mundo no es agradable: por eso hay que inventarlo ya que modificarlo no parece muy fácil” [Torrente Ballester, 1982a, I: 29].

Aquí radica la esencial diferencia entre sus primeras obras y las dos últimas analizadas, y consecuentemente, toda su posterior obra narrativa, incluida esa nueva y sorprendente inclusión en el campo teatral que supone *Una gloria nacional*, por otro lado, sorprendentemente similar a esta obra de 1950. El joven Torrente Ballester trata de modificar el mundo que le rodea, la España de posguerra, para la que tiene, junto a sus

compañeros de la revista *Escorial*, un proyecto muy concreto y determinado, de carácter nacionalsindicalista. Su derrota ante el nacionalcatolicismo les deriva nuevamente a la periferia del sistema, desde donde la transformación se ve lejana, por lo que queda únicamente la opción de “inventar el mundo”, lo que implica un cambio significativo en la concepción poética.³⁷⁵ aunque otros valores más concretos en torno al arte teatral, como veremos al referirnos a su crítica dramática, mantengan esa vigencia.

De hecho, la simple elección del tema y de la concreta situación histórica tiene unas consecuencias nada inocuas para el posicionamiento del autor dentro del sistema. En referencia al estreno de la obra *Napoleón*, de Mussolini y Forzano, en el teatro Calderón en 1941, el propio Torrente Ballester atribuye al Duce, “como el programa mismo autoriza”, el “pensamiento fundamental y la elección del momento representativo de la aventura napoleónica” [“Estreno de “Napoleón”, de Mussolini y Forzano”, Torrente Ballester, 1941: 3]. Para el crítico teatral una cosa es indudable:

“El pensamiento de Mussolini se advierte, evidente, en la elección del momento: Napoleón ha regresado de Elba; se inician os cien días y prepara un gobierno constitucional con cámara de elección popular. Las Cámaras son, legalmente, intermediarias entre la voluntad imperial y la popular” [Ibíd.].

Si Torrente Ballester se hubiera decidido por aquellas calendas a escribir un drama sobre Napoleón, no hubiera dudado en referir la etapa imperial de Napoleón, más que facilitando una lectura “cesárea, antidemocrática” de esta figura, como es el caso de la obra de Mussolini y Forzano, ofreciendo “el comentario, la visión aguda o ingeniosa o la definición profunda de quien tiene sobre sí una enorme experiencia histórica” [Ibíd.]³⁷⁶. Sin embargo, muchos años después, Torrente Ballester había de

³⁷⁵ No obstante este cambio de perspectiva no implica que todos los elementos de la poética anterior sean desechados. Muchas de las argumentaciones teóricas que realizó Torrente Ballester a principios de la década de los cuarenta las volveremos a ver en sus posteriores críticas teatrales de los años cincuenta y sesenta, incluso en su concepción de la novela.

³⁷⁶ Esta suposición personal la defendemos basándonos en las críticas a ese teatro de tesis que tanto denostaba Torrente Ballester en sus prácticas críticas, como ya hemos señalado al hablar del repertorio pasivo y activo durante estos años. Suponemos, tal y como llevó a cabo en su *Lope de Aguirre* y se pudo apreciar en el resto de sus obras, que la dogmatización política no era un objetivo perseguido por el autor,

plantear el tema desde una perspectiva totalmente diferente. Ya no se recurre a la gloria imperial, aunque sea a los efímeros cien días entre el destierro de Elba y el de Santa Elena, sino a una muy concreta situación histórica que nos muestra la otra cara de un mito. Ya no se habla de Imperio, sino de exilio, no de una colectividad nacional, sino de un grupo de viejos napoleónicas derrotados, no ya de la grandeza por venir, sino de la derrota final del que, un día, fue el dominador de Europa. Incluso Torrente Ballester se salvaguarda de situar la acción en Elba, de donde salió liberado Napoleón, aclamado aún por las multitudes francesas, y que podría ofrecer un buen argumento teatral para exaltar esa figura imperial napoleónica, sino que decide hacerlo en Santa Elena, el lugar del que nunca saldría con vida. En esta elección del tema vemos, por tanto, otra muestra más de la nueva toma de posición de Torrente Ballester en estos años.

Esta gloria cotidianizada, esta grandeza derrotada, el ocaso de los dioses, ese mito humanizado es el tema principal de *Atardecer en Longwood*. La gran novedad en esta obra es que Torrente Ballester, tras su acierto compositivo en *El retorno de Ulises*, vuelve a acertar en la creación plenamente teatral de un tema más sencillamente planteado que sus primeras obras, menos ambicioso en la amplitud temática pero de muy acertado esquematismo, lo que le permite volver a crear una obra totalmente representable y, aún así, alejada por su tema y el original planteamiento, desarrollo y forma del drama, de los usos y costumbres más habituales en nuestros escenarios por aquellas fechas.

Y es que podemos ver que en este caso la composición de la obra mantiene el mismo esquema que el que utilizó en *El retorno de Ulises*. Las reglas aristotélicas están presentes, ya que, aunque la obra se presente en un único acto, la acción mantiene esa tripartición que exigía el de Estagírita, creando, de este modo, una obra de estructura bastante clásica, aunque el juego desmitificador que sigue apareciendo aquí, permite dar un nuevo aire a esta estructura. La presentación de los personajes y de la situación inicial vuelve a coincidir con la utilizada en *El retorno de Ulises*, donde la circunscripción al mito homérico permite crear esas expectativas en el público con las que Torrente Ballester juega a lo largo de toda la obra, en un caso para desmitificar y en éste para establecer una visión diferente, por humana, de un mito histórico³⁷⁷.

sino el tratamiento de ideas, la representación de las mismas y la profundización psicológica para conocer pormenorizadamente las motivaciones de las acciones.

³⁷⁷ Cuando Torrente Ballester se determina por darle una forma definitiva a su *Clavijo* es cuando se decide a tener en la *Odisea* el claro referente de lo que se conformará posteriormente como *El retorno de*

Junto a esta introducción de un mito histórico en la obra, Torrente Ballester emplea su saber teatral para desconcertar todas las expectativas del público con la simple caracterización de Napoleón. En sus escasas apariciones, la figura de Napoleón es un reflejo exacto y teatralmente llamativo de lo que el autor quería realizar, ese *continuum* que va desde la mayor desgana y derrota de todos los personajes hasta el más exaltado patriotismo y honorabilidad, para terminar nuevamente, cerrando el círculo del que los personajes no pueden salir, en ese ambiente de miseria moral que reinaba al comienzo de la obra. La equivalencia entre el planteamiento dramático y la composición teatral quedaría definida en los siguientes términos: si la situación inicial de los personajes parte “de una situación de vileza” [Torrente Ballester, 1982a, I: 27] la figura de Napoleón aparece caracterizada por ir “vestido de pantalón blanco, frac verde y tocado de un gran sombrero de paja” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 210]. En el nudo de la trama “la esperanza les hace recuperar virtudes ya perdidas de valentía y honor” [Torrente Ballester, 1982a, I: 27], lo que teatralmente hace que aparezca en escena “el Emperador en la puerta, vestido de Coronel de Cazadores, con bicornio y espada” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 233]. Por último, “la decepción devuelve finalmente la miseria moral del arranque” [Torrente Ballester, 1982a, I: 27], momento en el que Napoleón “aparece con camisón y gorro de dormir” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 243].

Del mismo modo que en *El retorno de Ulises* Torrente Ballester logra un efecto muy teatral con la contraposición del tapiz tejido por Penélope y la ya cansada figura de Ulises, la presentación de Napoleón con tres vestuarios tan antagónicos, desde la risible hasta lo cotidiano, pasando por la gloria del Emperador, que, en todo caso, no deja de ser ciertamente cómico el atuendo que las circunstancias le obligan a tomar, sirven para mostrar los tres actos del drama, con una eficacia teatral que no reside únicamente en el texto, sino en un conjunto de elementos todos ellos teatrales.

Sin embargo, la creación textual no se desatiende y sigue siendo un valor seguro para el dramaturgo para poder desarrollar el tema. Y es que tanto las actitudes como los diálogos de Napoleón se caracterizan por sincronizar cada uno de los vórtices de la acción con una apropiada caracterización lingüística y gestual. En la primera parte,

Ulises. Será a través “de un prólogo largo de apariencia científica en el que se estudia la figura del protagonista”. De este modo, “comienza marcha de Fernando Clavijo, siguiendo desde lejos la *Odisea*. Quedan aquí presentados los personajes más ligados humanamente a Ulises: su esposa y su hijo” [Torrente Ballester, 1982, I: 330].

Napoleón se muestra despreciativo con su improvisada corte imperial: “Debería darle vergüenza Inglaterra obligarme a vivir así, en medio de esta miseria”; “Me humilla ver a mis generales entregados a la lujuria”; “tampoco os agradezco vuestra presencia. Nadie me ha seguido por amor. Los que me aman se quedaron allá” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 210, 211 y 214]. En la segunda parte, creyendo en la proximidad de su liberación, el Emperador se presenta como el general que dominó casi toda Europa, yendo derecho “al centro de la habitación, se quita el bicornio, lo deja sobre la mesa y se inclina sobre el mapa. Los demás se acercan lentamente y quedan en silencio, rodeándole”, para, finalmente y tras urdir una nueva campaña militar, ahora en Santa Elena, acabar con una imagen prototípica del Emperador cuando “abandona la mesa y pasea, baja la cabeza, una mano en el peto, otra a la espalda. Silencio” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 233 y 234]. Sin embargo, tras el fracaso de un intento de liberación que nunca existió, vestido de la guisa que antes señalamos, Napoleón vuelve a exasperarse ante la terrible cotidianidad de la vida recluida de un Emperador, quejándose amargamente: “¡buen ayuda de cámara tiene el Emperador de los franceses!”. Tras esto, “husmea un momento por la habitación, ve el sable sobre la mesa, lo coge, lo coloca debajo del brazo sin la menor emoción, y sale de estampía, cerrando tras de sí” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 243].

En todas las actuaciones de Napoleón, sin embargo, se puede advertir una constante asunción de su grandeza, una continuación del mito y el hombre, aunque las circunstancias concretas teatralizadas puedan sugerir en algunos momentos cierta desmitificación. En realidad, y al contrario que en *El retorno de Ulises*, Napoleón no aparece superado por el mito, sino coartado, sin posibilidad de ser él mismo. Sus quejas al respecto en sus escasas apariciones en escena son constantes: “En Francia quedaron muchos miles de hombres dispuestos a morir por su Emperador. Por mucho que los hayan perseguido y desmoralizado, no me han perdido el amor”; “El puede, naturalmente allanar las puertas de mi casa, porque es mi carcelero. Pero no conseguirá verme”; “Levanté Francia asta el sol y la hice más grande que todos sus enemigos. Enseñé a los hombres un nuevo modo de vivir, y a los soldados un nuevo modo de pelear” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 214, 215 y 238].

Esta grandeza imperial de Napoleón, esa idea mítica del general francés es la que mantienen y de la que viven el resto de los personajes de la obra. A pesar de la escasa presencia en escena de Napoleón, en casi todas las conversaciones está presente.

Gourgaud se pregunta al doctor O'Meara “¿quién que no sea un imbécil puede pasar unos años junto al hombre más grande y desventurado de Europa sin caer en la tentación de robarle un poco de su gloria” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 207]. Ésta es la realidad de los acompañantes de Napoleón, la vivencia del mito, de la gloria de estar reclusos junto al Emperador, a pesar de que son libres de salir de Santa Elena³⁷⁸. Ante sus recriminaciones, esta caterva no puede sino callar ante la presencia imperial de Napoleón, como Gourgaud quien, en u momento dado, “abrumado, se retira a un lado”, mientras los demás, tras proclamar Napoleón que “tampoco os agradezco vuestra presencia” no pueden sino guardar un vergonzoso silencio [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 214]³⁷⁹.

Todos ellos viven para la historia en el mito de Napoleón, y así lo confirma el propio Gourgaud:

“Bertrand.- Si algún día el mundo recuerda a Sir Hudson, será a causa de Napoleón.

Gourgaud.- Que es en lo que nosotros nos parecemos a Sir Hudson Lowe, mi querido Bertrand. Veamos en él un similar, no un enemigo. O, por lo menos, no seamos más enemigos de él de lo que lo somos entre nosotros. Saludo en nuestro carcelero a un parásito más de la gloria napoleónica”
[*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 208]

El propio autor da la mejor definición de estos personajes que acompañan a Napoleón: son parásitos de su gloria y de su mito y, probablemente, “habéis venido conmigo porque no tenáis donde caer os muertos” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 214].

Todo este juego en torno a la figura de Napoleón pero planteado a partir de los otros personajes contraviene las notas, por ejemplo, del Conde de Las Cases en su *Memorial de Napoleón en Santa Elena*:

³⁷⁸ “Vivís este encierro porque lo deseáis” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 216].

³⁷⁹ Más adelante, una risa histriónica de Madame Bertrand le valdrá la mirada inquisitiva del Emperador, ante la que la dama “queda en silencio, fulminada” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 234].

“En un momento del día, el Emperador, a través de un gran número de temas, llegó a mencionar a varias personas que vendrían a reunirse con él en Santa Elena, decía, si se les permitiera, y se puso a analizar los motivos que los determinarían. De ahí pasó a los motivos de los que se encuentran en torno suyo. “Bertrand”, decía, “está ya identificado con mi suerte: ha llegado a ser histórico. Gourgaud era mi primer oficial de ordenanza: es mi obra, es mi hijo. Montholon es hijo de Semonville, un cuñado de Joubert, un hijo de la Revolución y de los campos. Vos amigo mío”, decía al cuarto, “vos...” Y después de haber buscado un instante, continuó: “Pero vos, amigo mío, después de todo, por qué demonio de azar os encontráis aquí?” “Señor”, le fue contestado, “por la fortuna de mi estrella, y por el honor de mi obligación” [Les Cases, 2003: 380]

Lecturas similares son las que ofrecen las *Memorias de Santa Elena* de Gaspar Gourgaud, aunque con un tono bastante más castrense y, en ciertos momentos, desmitificador. Torrente Ballester, por el contrario, dibuja unos personajes históricos totalmente contrarios a las memorias de los que allí estuvieron, reutilizando la historia para mostrar ciertos comportamientos deleznales en torno al poder y la gloria de un mito histórico. Incluso el propio autor incluye una breve reflexión que desenmascara las memorias de todos aquellos exiliados voluntarios con Napoleón. “Escribimos nuestras memorias no sólo vos”, señala Gourgaud, “sino yo también, y el doctor, y todos los demás, incluso Madame de Montholon, a quien corresponde los capítulos galantes, por desinterés y por pasar el rato” [*Atardecer en Longwood*, 1982a, II: 206]. De este modo, Torrente Ballester justifica la propia irrealidad de esas memorias para justificar la autonomía de su proyecto artístico, tan verosímil como las memorias de aquellos que lo vivieron. En realidad ninguna de las motivaciones de los personajes torrentinos concuerda con el texto de Les Cases, ya que la intencionalidad de un texto y otro es totalmente divergente. Incluso la figura napoleónica es tratada de manera totalmente diferente: “El Emperador era para nosotros el mejor y el más paternalmente familiar de todos los hombres. En cuanto a nosotros, nos manteníamos, frente a él, como los más atentos y respetuosos de los cortesanos” [Les Cases, 2003: 448].

Hay una evidente tergiversación de los motivos y de las actuaciones de cada uno de los personajes utilizados por Torrente Ballester, lo que muestra el cambio en el proceso creativo y compositivo que ya se puede observar en *El retorno de Ulises*. La

utilización del mito en ésta o de hechos históricos en *Atardecer en Longwood* son sólo el inicio de la obra, no el motor de la misma. El teatro con un eje histórico determinado no tiene porqué convertirse en biografía ni en crónica, sino que debe ser seleccionado y compuesto el material de una determinada manera que responda a exigencias meramente poéticas. Como ya señalaba en 1941 en una crítica del teatro histórico habitual en aquellos años, “teatro quiere decir rigor, consecuencia y arquitectura” [“Calderón: Estreno de María Antonieta”, Torrente Ballester, 1941: 3]. Y esto es precisamente lo que trata de hacer el autor, una creación a partir de una intención formal, un teatro histórico, pero no a la habitual usanza ni tampoco con el planteamiento de *Lope de Aguirre*, donde la concepción de la obra como crónica, aunque sea dramática, ofrece un posicionamiento mucho más histórico.

En esta obra la historia es cogida como punto de partida, pero sobre el que se edifica una arquitectura teatral, con una estructura continua pero sin excesos, matizando y dosificando los elementos que entran en juego para provocar el efecto cíclico que ansiaba el autor. De este modo, los diálogos y las acciones de los personajes no deben entenderse como historia, al estilo de ese teatro escasamente artístico que proliferó tras la contienda civil, sino como una muestra de imaginación y de arquitectura teatral a partir de determinados hechos históricos, que se ponen al servicio exclusivamente de una “razón poética; pero no por poética menos exigente que la otra” [“Calderón: Estreno de María Antonieta”, Torrente Ballester, 1941: 3].

Así pues y de manera similar al procedimiento utilizado en *El retorno de Ulises*, el drama no es sostenido únicamente por el héroe, sino por un conjunto de personajes que son definidos en función de ese héroe aunque éste no se prodigue demasiado en escena. Lo que rodea al poder, lo que envuelve al mito es también la propia definición del propio mito y del poder. Así pues, Torrente Ballester trata de definir a los personajes que rodean a Napoleón a través de unos diálogos que acompañan perfectamente a la situación que sigue dirigiendo la figura central aunque ausente en muchos casos de Napoleón; de este modo, el general Bonaparte no es presentado en ninguna ocasión desmitificado, sino, podríamos denominarlo así, hiperrealizado.

La asunción de su propia grandeza hace que el enfrentamiento de Napoleón con su corte en Longwood, “estos caballeros antipáticos y estas damas desagradables” como señala la inglesa Vestí [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 228], sea uno de los elementos constantes en la obra. Napoleón se sabe merecedor de un

trato mejor que el dispensado por los ingleses, mientras que los aristócratas y militares franceses demuestran desde el principio ya cierta desidia y tedio ante la situación que han decidido vivir. El lenguaje será el que de manera más clara permita identificar esta confrontación entre ambas posturas, tanto en cuanto se adapta perfectamente a la acción: irónico y ligero al principio, noble y digno en los momentos de tensión dramática. En la primera parte del drama, Gourgaud no duda en plantear, irónicamente, la abulia que embarga a todos: “Es raro ¿verdad? Estamos en la Isla de los prodigios. Cada minuto trae una sorpresa. ¡El tedio nos va a matar a todos, pero antes nos volveremos locos! (Con súbito respeto) ¿Cómo está él?” [Atardecer en Longwood, Torrente Ballester, 1982a, II: 197]. Sin embargo, en la segunda parte de la pieza, el mismo personaje realiza un discurso militar, con la esperanza de la próxima liberación:

“Creo en Francia y en mis camaradas. Ni Francia ni los soldados del Imperio pueden permitir que Napoleón permanezca como una rata en este agujero. Hace años que esperamos este momento. ¿No soñamos con él todas las noches? ¿No hemos oído muchas veces las mismas voces de la libertad que nos llamaban? Ahora suenan y no es un sueño. Vosotros no os atrevéis a pensarlo porque os da temor, Pero yo no tengo miedo. Yo sé que está ahí, que dentro de poco oiremos la Marsellesa triunfante sobre este infierno inglés” [Atardecer en Longwood, Torrente Ballester, 1982a, II: 225]

En la escena final, y tras recibir emocionado de Napoleón el sable de Jena, Gourgaud, desesperado por el fracaso de la aventura libertaria y la vuelta al tedio, retoma una actitud similar a la inicial, pero más desesperanzada:

“Gourg.- “Tía vieja (Tiende la espada a MONTHOLON) llevad esto al Emperador”
Month.- Ha dicho que no le molesten
Gourg.- Entonces, tiradla donde queráis (La deja sobre la mesa) Yo estoy de guardia esta noche: dormiré aquí”
[Atardecer en Longwood, Torrente Ballester, 1982a, II: 241]

Aunque el personaje de Gourgaud es el que más peso tiene en el desarrollo de la obra, con cierto cinismo que lo enfrenta a sus compañeros de exilio y un realismo que

le impide seguir creyendo en la grandeza de su pasado, ya tan olvidado, el tratamiento es similar en el del resto de personajes de la obra, con lo que el autor logra crear una atmósfera tediosa al principio de la obra a través de todos los personajes, refrendada por la primera aparición de Napoleón, una posterior ascensión y culminación del clima de la obra y una definitiva y brusca caída a cotas míseras más profundas que las iniciales, todas ellas con la figura de Napoleón al fondo y surgiendo en los momentos cúlmenes.

Así pues, lo que se correspondería con la primera escena reúne las remembranzas del pasado, con ciertas esperanzas de libertad y grandeza y, sobre todo, una caterva de personajes enfrentados entre sí. Si algo predomina entre estos personajes es el insulto, el desprecio y la enemistad: “adulón cornudo”, “Soy una mujer decente. En cambio, vos, condesa, no podéis decir lo mismo”; “Zorra; “Fea” “Grosero”, “sujeto odioso”, son sólo una muestra de los epítetos que los diferentes habitantes de Longwood se profesan. Sus enfrentamientos no son sino síntomas de la máxima proclamada por el doctor: “en Longwood, como no hay nada que hacer, se riñe” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 207].

Esta escena concluiría con la ya citada llegada de Napoleón, que, como Emperador, no puede permitir tal comportamiento ni enfrentamiento entre los suyos. Del tedio y la desesperanza de verse sometido y derrotado, acompañado de un grupo de interesados en su gloria surge la recriminación de Napoleón a los suyos que citamos anteriormente.

Lo que conformaría el segundo acto de la comedia parte, tras la salida de Napoleón, de la vuelta a la normalidad abrumadora de la vida en Santa Elena, que, ante la presencia de Sir Hudson Lowe, nos presenta nuevas actitudes de otros personajes. Surgen ahora las figuras predominantes de Monsieur y Madame Bertrand como conciliadoras “¿Y la señora Lowe? No me lo digáis: siempre tan encantadora. Deploro verdaderamente que este encierro en que vivo me impida visitarla”; “tiene usted verdadero talento matemático”; “Deploro verdaderamente que vuestras visitas a Longwood sean siempre desagradables”, frente al cinismo de Gourgaud, predominante en el primer acto, y que se mantiene ante el carcelero inglés y ante el respeto de sus compatriotas para con éste: “A veces, cuando pienso en vos, os tengo verdadera lástima”; “Cada vez que le insulto me hago la ilusión de que pisoteo la Unión Jack... y me quedo tan tranquilo” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 216, 217, 219 y 221]. Por su parte, el doctor se mantiene aquella misma postura distante de todo el conflicto, enredando a Lowe para hacerle creer en la posibilidad de la huida de

Napoleón, igual que Gourgaud, pero por una razón bien diferente a la del militar francés: “Por distraerme, claro. ¡Se aburre uno tanto!” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 222].

Toda esta confrontación de intereses, personalidades y actitudes que son esquemática pero eficiente y teatralmente trazadas en el comienzo de la obra sufren una transformación en ese ascenso desde la vileza hasta las virtudes que le llevaron junto a Napoleón años atrás y que tienen ya olvidadas. Únicamente la posibilidad de huida, de recuperación de la libertad les hace olvidarse de ese tedio y ese enfrentamiento que les enzarza en constantes disputas, haciéndoles recuperar la valentía y el honor perdido. De modo similar al que hemos señalado en el caso de Gourgaud, el sonido de unos cañonazos en los que cree reconocer “el eco de mis cañones” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 224], hacen a todos, incluido a Napoleón esperar un posible desembarco francés para la liberación de su Emperador.

De este modo, la miseria moral inicial se torna en esperanza que hace brotar las virtudes olvidadas de los exiliados y su espíritu patriótico. Para Madame Montholon lo importante es “¡La libertad! (Se abraza a su marido) ¡Otra vez Francia!”, mientras que para su esposo, las consecuencias son otras: “Francia. París. Europa”. [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 231-232]. En cualquier caso, las mujeres se ofrecen a empuñar las armas para la búsqueda de su libertad y la defensa del Emperador:

“Mad. Bert.- Estoy a vuestras órdenes, Majestad, como un soldado.

Mad. Month.- ¡Sire! Yo soy francesa de veras. Reclamo mi escopeta”

[*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 235]

Por su parte, los cuatro caballeros franceses se ofrecen en sacrificio para poder salir del acuartelamiento. Todo ello, para terminar en una proclamación y exaltación de patriotismo, amistad y compañerismo totalmente contrario al desarrollo anterior del drama, aunque siempre centrada en torno a la figura de Napoleón, ahora presente, y la posibilidad de su vuelta gloriosa a Francia al lado del Emperador:

“Gourg.- Señoras, camaradas... Quiero pedirlos perdón si alguna vez...

Mad. Month.- ¿Quién se acuerda ya de eso? (Tiende la mano a Gourgaud.) Soy vuestra mejor amiga

Mad. Bert.- Yo nunca he sido amable con vos, Gourgaud. Deploro q no me dejéis tiempo para cambiar de conducta.

Gourg.- (Besándole la mano.) Señora, sólo os ido que seáis buena francesa, que contéis a vuestros hijos con entusiasmo la historia de nuestra libertad. (Se vuelve hacia los Generales). A vosotros os ruego que, cuando volváis a Francia, le digáis que la amo como a una mujer bonita (Se abrazan.) Y a nuestros camaradas, que no me olviden. (Al Emperador.) Majestad, quiero pedirlos que, antes de marchar, cantemos juntos”

[*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 237]

Los momentos gloriosos de la gloria militar napoleónica, la grandeza de Francia y el honor castrense toman el escenario en una escena que donde al espectador se le olvidan los enfrentamientos, las faltas y la descortesía de lo que era la corte de Napoleón. En este momento, en el escenario del teatro únicamente aparecen los grandes hombres que la historia nos dice que fueron éstos en un momento.

Sin embargo, toda la estratagema pergeñada por los reclusos se viene abajo en el momento álgido de la revuelta. Ante la disposición de Napoleón a acabar con la guardia, “yo mataré al teniente Pippleton”, y con sus compatriotas armados y dispuestos a defenderse del teniente, éste no sólo no entra, sino que les informa de que “desde este momento, se retiran las guardias de las puertas” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 239]. En este rápido tercer acto se ha construido en escena un levantamiento militar a partir de personajes trazados con caracteres totalmente diferentes a los que presentan ahora, aunque, gracias al modo de componerlo, no resulta nada contradictorio ni violento; sin embargo, la tensión creada, el momento álgido y cumbre de la escena se desbarata con una simple frase que rompe todo el entramado compuesto.

A partir de este momento y con la salida de la escena de Napoleón, más avergonzado que derrotado, la situación vuelve a su cauce normal. Los insultos vuelven a florecer por doquier, “Estúpido”, “Tía vieja”, “Sois un imbécil”, y las culpas son vertidas de unos en otros. Los encomios y reconocimientos mutuos de un minuto antes se han convertido en acusaciones: “Me habéis burlado. Estoy avergonzada de mi propia estupidez y de la tuya. ¡No quiero verte más, no quiero ver a nadie!”; “Y vos, señor Duque de Longwood, dad por no dichas las únicas palabras amables que os dirigí en mi

vida. ¡Sois el culpable de todo este ridículo!” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 240 y 241].

De este modo podemos ver cómo el autor logra que la pieza en un acto mantenga tres ritmos diferentes que se corresponden lingüística y actancialmente con el desarrollo de la acción en tres partes claramente diferenciadas, pero sin interrumpir la acción. Tal como señala el propio autor, “es un movimiento colectivo provocado por una situación inesperada que arrastra a todos y que a todos conduce a recuperar el ser pasado, incluso las funciones pasadas, todo aquello por lo que están allí” [Torrente Ballester, 1982a, I: 27]. Todos los personajes se mueven centrífugamente al principio de la obra, unidos por la figura napoleónica, pero con intereses diversos, para converger en un centro que es el pasado, la añoranza del haber sido y, finalmente, dispersarse en un movimiento que resulta explosivo por su rapidez y eficacia teatral. Únicamente dos personajes permanecen al margen de este movimiento, Marchand y Jaquette, quienes al principio de la obra quedan para encontrarse por la noche, “cuando tus amos se retiren acércate a esa ventana. Y no entres hasta que yo te avise”, resultando esta cita nocturna el final de la obra: “¡Jaquette! ¿Estás ahí?” “¿Puedo subir?” “Sí. Con cuidado” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II: 197 y 242].

Ambos personajes son los únicos que han permanecido al margen de las maniobras teatrales del autor, que utiliza su acción para centrar la de los demás y contraponer su figura a la de estos dos criados que, sin tener pasado digno alguno que recuperar, se han centrado únicamente en su amor. Por eso, Marchand resume lo acontecido de manera totalmente certera lo acontecido: “Ha sido que... Bueno, algo difícil de explicar en que todos hemos hecho el ridículo” [Ibíd.].

De este modo, igual que *El retorno de Ulises* nos presenta un Torrente Ballester más versado en asuntos propiamente teatrales y no únicamente dramáticos, esta estructura aristotélica que se advierte en esta obra [Yamaguchi, 1998, 374] nos da otro ejemplo del buen hacer de nuestro autor en teatro. A pesar de plantear la obra en un único acto, el ritmo que impone a la acción consigue ese *continuum* que buscaba, manteniendo, eso sí, la tripartición clásica. Aún así, no podemos caracterizar esta obra como una obra clásica, sino que retoma ideas ya planteadas en sus dramas anteriores y que muestran rasgos de originalidad. Y es que, también en esta obra, el teatro dentro del teatro, como en *El pavoroso caso del Señor Cualquiera* de manera más explícita, o en *El retorno de Ulises*, de un modo menos llamativo, está presente, ya que la esperanza de libertad les ha hecho actuar en una comedia, ante todo, farsesca. Como indica Madame

Montholon, “Río porque quiero. Estoy en mi derecho Acabo de contemplar una comedia que me ha hecho mucha gracia (Ríe otra vez.) Con que una escuadra libertadora, ¿eh? ¡Y vosotros dispuestos al heroísmo con escopetas de caza!” [*Atardecer en Longwood*, Torrente Ballester, 1982a, II, 240].

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental con respecto a su anterior obra. Si *El retorno de Ulises*, le permitió al autor plantear temáticamente cuestiones ligadas al tema del mito, como el de la personalidad o el de la libertad, en esta obra Torrente Ballester no se plantea un problema temático, sino un reto formal a través del proceso de la desmitificación. Aunque Torrente Ballester afirma que “no es, curiosamente, una pieza en la que se traiga a Napoleón en cuanto a mito, en cuanto ejercitante máximo del poder político” [Torrente Ballester, 1986, 20], sí que existe cierto grado de cotidianización, lo que no nos permite identificarlo con el proceso de desmitificación llevado a cabo en *El retorno de Ulises*, Quizás la desmitificación se completara con la pieza que debía acompañar a ésta, *Amanecer en Richmond*, donde aparecería, según palabras del propio autor, una mujer enamorada del mito de Napoleón, como Korai en *El retorno de Ulises*, en caso de que se desengañara al conocer la realidad de Longwood. Nos parece, por tanto, que la desmitificación no se completa sino que sirve para plantear el juego formal que ya hemos señalado y hacer interactuar, como ya hizo en *Lope de Aguirre*, la historia y el arte en general y el teatro en particular.

Quizás sea la obra más simple de Torrente Ballester, sin grandes alardes ni pretensiones temáticas, pero teatralmente muy lograda, con una acción continua que, sin sobresaltos inexplicables o forzados nos lleven de un extremo a otro de la cuerda temática por la que trata de equilibrarse el propio autor. Estos aciertos probablemente tengan su origen, como en su anterior obra, en la reducción de sus ambiciosas pretensiones teatrales originarias, donde sus carencias técnicas y compositivas se hacían bastante más notables. Quizás por este motivo algunos críticos han considerado esta obra como un mero juego formal o de ingenio, pero creemos que es necesario concluir de la misma manera que comenzamos este breve análisis, argumentando que, efectivamente, es un juego, pero del que esta vez ha salido triunfante; y es un juego, pero no únicamente del propio autor para consigo mismo, sino un juego teatral ante el espectador, un juego donde la estructura cíclica domina toda la obra, como las estructuras geométricas dominaron sus primeras composiciones; incluso, como su concepción de la literatura como juego, que desarrolla especialmente en su narrativa. En definitiva, como señala Víctor García Ruiz, Torrente Ballester “dejándose por fin de la

responsabilidad de las grandes ideas y de las bellas frases, aborda una situación y la desarrolla” [García Ruiz, 2002, 39]: jugando, sí, pero como el propio Cervantes creó su obra, jugando con las expectativas de la gente, con lo esperado, y contraponiéndole una realidad tan verosímil como la asumida comúnmente. Aquí radica la novedad y el acierto de Torrente Ballester en estas dos obras teatrales que servirán como punto de partida para una narrativa posterior que tiene en esta concepción lúdica de la literatura su base más asentada. Como señala Laurent Marti la postura de experimentación de Torrente Ballester tiene en estas obras el momento culmen de su producción dramática. Bien es cierto que tampoco éstas las pudo ver representadas en los escenarios, circunstancia que, junto a otras como el fracaso de su narrativa, le llevará a abandonar la práctica literaria momentáneamente y el teatro de manera definitiva, justo “en el momento en que mejor lo dominaba” [Marti, 2008: 63].

3.2.- El fin de una heterodoxia escénica. De la práctica a la crítica dramática.

Más de veinte años después de sus inicios como dramaturgo, la editorial Haz publica en 1950 la que será la última obra teatral de Torrente Ballester. Sus siete obras publicadas durante estos años dan muestra de un bagaje intelectual que evoluciona desde unas posturas más ideologizadas a otras escépticas, lo que, formalmente tiene sus consecuencias en creaciones bastante menos ambiciosas en lo que respecta a su significado ulterior. Las pretensiones iniciales de Torrente Ballester, tanto en lo que respecta a la práctica como a la teoría dramática, son especialmente virulentas en sus primeros años, muy orientadas hacia el mismo rumbo que el pensamiento político y social del denominado grupo de Burgos mantenía por aquellos días. La desestructuración del grupo, no por causas internas sino por imposiciones gubernamentales, tal como hemos visto, harán derivar al ambicioso dramaturgo hacia una postura más desesperanzada en sus composiciones, aunque, eso sí, nunca acomodaticia.

Ésta es la característica principal del teatro de Torrente Ballester: su constante búsqueda de nuevos caminos, el mantenimiento de una heterodoxia escénica por encima de los caminos ya demasiado trillados que le ofrecía la escena española. Tal como hemos señalado anteriormente, en su “Diario de trabajo” aparecen bastantes notas en las que el propio autor parece sucumbir a los modelos canonizados, componer en base a esa “carpintería teatral” que no por eficiente y teatral era del gusto del ferrolano.

La composición siguiendo estas normas suponía la creación para un público determinado, aceptando las normas canonizadas por éstos y resistiéndose a cualquier a la introducción de cualquier elemento que fuera ajeno al propio centro sistémico. El hecho de no rendirse ante el rechazo de sus propuestas dramáticas será una constante en Torrente Ballester, no sólo en lo que al teatro respecta, sino en toda su composición literaria³⁸⁰. Si sus orígenes literarios se hallaban en ese superrealismo tan de moda en

³⁸⁰ Ya hemos visto cómo sus dos primeras novelas y su cuento Gerineldo se distanciaban tanto del centro del sistema literario español de estos años con sus obras dramáticas. Sin embargo, y adelantándonos al cuerpo central del capítulo siguiente, su obra narrativa posterior tendrá en ese camino personal emprendido desde la década de los treinta su culminación más canonizada.

los años finales de la década de los veinte, su evolución siguió acorde a las pautas de politización de la literatura española en la década siguiente, pese a las constantes negativas que el propio autor hizo de este hecho, para, finalmente, encontrar el propio camino a través de esa creación de mundos, ya que, como él mismo reconocía “modificarlo no parece muy fácil” [Torrente Ballester, 1982a, I: 29].

Pero incluso cuando su pertenencia a la periferia del sistema literario español durante tres décadas es innegable, su toma de posición le sitúa incluso en la periferia de la renovación teatral española. Que el vanguardismo estuviera situado en los años veinte en la periferia del polisistema teatral español es un hecho incuestionable, pero, incluso dentro de ese sistema vanguardista existe un centro canonizado, donde habitan, hoy por hoy, el primer Alberti y el primer Lorca, Azorín, Sánchez Mejías y su obra *Sinrazón*, Claudio de la Torre y *Tic-Tac* o, incluso, el Mihura de *Tres sombreros de copa*. Torrente Ballester, admirador de estos y otros autores, sin embargo, no está en ese centro, tanto en cuanto, carecía, en primer término, de la teatralidad que estos autores lograban insuflar a sus textos, y, en segundo lugar pero no por ello menos importante, no compartía todas las ideas respecto a lo que debe ser el teatro con estos autores. El propio autor reconoce su admiración por estos autores, aunque también sus diferencias al afirmar que “ellos, y muchos más, constituían el mundo apetecido y apenas entrevisto, el mundo al que yo creía, o al menos deseaba, pertenecer y que sólo alcanzaba leyendo lo que ellos escribían” [Torrente Ballester, 1976: 25].

Iniciando así el proceso de personalización de su obra literaria, Torrente Ballester compone obras, imagina temas, ve escenas que bullen constantemente en su imaginación, esperando que el trabajo les dé la forma adecuada y necesitada para conformarse definitivamente como obra teatral. Pero los métodos utilizados no serán nunca los característicos del teatro de su tiempo, ni durante la guerra, con creaciones donde la búsqueda de perfección formal, evidentemente no lograda, de su obra *El viaje del joven Tobías* contrasta con la simplicidad de las formas breves, pero eficientes, del teatro más representado en estos años, ni tras ésta, donde la restauración del modelo de teatro burgués, que en realidad no se abandonó durante la guerra en ninguno de los dos bandos, no le ofrece modelo ninguno a seguir, así como las más leves innovaciones propuestas por Mihura y Jardiel Poncela con su particular concepción del humor, ni las más tardías propuestas realistas de Buero Vallejo.

Su constante posicionamiento en la periferia de la periferia teatral, en busca de esa línea personal y propia que tanto ansiaba y que finalmente logrará con el paso de los

años, ya en el campo de la narrativa, nos permite hablar de una heterodoxia escénica. Los propios modelos canonizados por la periferia dentro de su reducido sistema durante estos años le servían como modelo, aunque sí como guía por la semejanza en las preocupaciones de estos autores y Torrente Ballester. La renovación como fin y la concepción autónoma del universo escénico hacen posible enrasar al ferrolano junto con otros muchos autores que si tendrán más fortuna dentro del campo periférico. Sin embargo, los medios que cada uno de estos autores utiliza para esa pretendida renovación distan de no a otro, hecho especialmente notorio en Torrente Ballester, quien mantuvo una genuina y propia concepción dramática que si bien le sirvió para ser reconocido como crítico en algunos círculos cerrados, dificultó su acceso a los escenarios³⁸¹.

Su definitivo abandono de la práctica escénica convive con la apertura del campo narrativo para un autor de palabra fácil, imaginativo y poco dado a la concreción temática. En cualquier caso, esto no significa que sus ideas dramáticas, todos aquellos postulados a partir de los que pretendía crear una dramaturgia tan renovadora como personal, y que como crítico le situarán como uno de los más corrosivos, agresivos y, por qué no decirlo, polémicos cronistas del teatro de su época, desaparezcan. Tanto en su producción narrativa como, sobre todo, en sus críticas teatrales, Torrente Ballester seguirá haciendo gala de un profundo conocimiento teórico del teatro, en consonancia con todas esas ideas que no le sirvieron para crear ese ansiado teatro renovador, pero que le mantienen como una voz disonante en un tiempo en que el teatro seguía mostrando, aunque cada vez con más excepciones, una tradición teatral anclada en formas y temas de principios de siglo.

Por tanto, esa finiquitación de su heterodoxia escénica no supone el fin de la heterodoxia dramática. Incluso, todas las ideas teatrales de Torrente Ballester tienen un reflejo bastante más claro y un referente más conciso en sus críticas teatrales que en sus propias obras. Mientras que éstas muestran, en muchos casos, los problemas dramáticos y escénicos no resueltos pero sí advertidos, si nos fijamos en sus notas de trabajo, por el

³⁸¹ La diferencia entre un reconocimiento y otro radica esencialmente en la disparidad de repertorios utilizados y que señalamos anteriormente. Según señala el propio Torrente Ballester “una cosa es el *debe ser* y otra el *es*”, reconociendo un poco más adelante que “no es imposible que algunos grupos de estudiantes, de aficionados y de profesionales le hayan leído a uno con gusto y con curiosidad; pero me consta que el señor que paga su butaca y sostiene con su asistencia una comedia en el cartel, jamás me ha hecho caso” [“Doce años de crítica teatral”, Torrente Ballester, 1962: 7].

autor, sus críticas teatrales interpolan muy a menudo reflexiones teóricas que ayudan a conformar el universo dramático de Torrente Ballester.

Casi tan longevo fue su trabajo como crítico que como dramaturgo. Aparte de la breve incursión como crítico teatral en el diario *Arriba* durante la primera posguerra (abril-diciembre de 1941), casi toda su producción crítica se centra en este mismo periódico pero desde enero de 1951 hasta abril de 1962, con varias colaboraciones semanales. A este enorme *corpus* crítico habría que añadir sus más esporádicas colaboraciones con *Triunfo* y *Primer Acto* y, sobre todo, las dos ediciones, la segunda corregida y aumentada, de su *Teatro español contemporáneo* [Véase Bibliografía]. Del mismo modo que en las críticas teatrales de los primeros años cuarenta, ya examinadas, en todas estas críticas, las reflexiones sobre el propio espectáculo no son las más frecuentes, aunque siempre están presentes, sino que se interpolan con otras reflexiones teóricas que confirman esa heterodoxia tan característica en el teatro del mismo autor.

De este modo, Pérez Bowie realiza un exhaustivo y acertado trabajo de antologización de las críticas de Torrente Ballester en el diario *Arriba*, principalmente, por ser las más numerosas, las de su segunda etapa en el periódico, para mostrar las características de su universo dramático, muy parejas a las que, por ser anteriores en el tiempo, ya hemos examinado, y a las que se pueden ver en sus propios textos dramáticos. Para el profesor Pérez Bowie, las ideas básicas de Torrente Ballester acerca del teatro extraíble de su colaboración como crítico teatral en el periódico *Arriba* pueden cifrarse en seis puntos: la autonomía del universo escénico, la perfección del modelo aristotélico, los márgenes genéricos, la cuestión del realismo, las actitudes en torno al problema y a la función del teatro como espejo de la sociedad y la importancia de la Historia y el mito.

Todas estas características poéticas de su concepción teatral las hemos ido desgranando al hablar de su teoría dramática, principalmente a partir de sus ensayos de los años cuarenta, sin que sufran una gran variación en los años posteriores, donde, aparte de un alejamiento de esa virulenta y combativa retórica falangista, no se advierten muchas diferencias con respecto a sus críticas posteriores. Sí que es necesario reseñar, tal como indica Pérez Bowie, que en estas críticas teatrales surge un elevado nivel de teorización, en detrimento de la consideración y juicio de los aspectos materiales o “externos” de la representación, que, si bien son un hecho consustancial e inevitable del hecho teatral en su totalidad, en Torrente Ballester los datos aportados al respecto “suelen aportar un interés más bien escaso (sobre todo en comparación con los

relativos al nivel textual), ya se limitan a observaciones de pasada sobre la interpretación de los actores o sobre la idoneidad de la escenografía” [Pérez Bowie, 2007: 16].

Sin embargo, queda un aspecto significativo de esta crítica teatral que no hemos señalado, que si bien es ajeno a las teorizaciones sobre el hecho teatral que resultan imprescindibles “para entender e desarrollo del arte escénico en España durante el período de las postguerras y para la comprensión del hecho teatral” [Ibíd.]³⁸², muestran la continuidad con esa heterodoxia escénica que el autor ferrolano trató de plasmar en sus textos artísticos: la particular concepción de la crítica en Torrente Ballester.

Una teoría de tan marcado carácter renovador y diferenciador de otros proyectos teóricos puede tener su extensión en planteamientos críticos de perfil similar, aunque esto puede conllevar a que la crítica corra la misma fortuna que sus ideas teóricas, es decir, el olvido. En cualquier caso, creemos que es innegable esta conexión entre la crítica, la teoría y la práctica teatral de Torrente Ballester, y que ésta es observable en los diferentes enfrentamientos que sus postulados críticos originaron, muy similares a los que sus planteamientos teóricos dieron lugar.

Aunque la crítica literaria de Torrente Ballester se confunde a veces con la historiografía, como ocurre en *Cuarenta años de teatro y algunas cosas más* (1941), pretendemos conocer el modelo crítico que desarrolla en estos años, especialmente en lo que a teatro se refiere. Las alusiones a otras obras críticas más amplias y de gran difusión, como es el caso de *Panorama de la literatura española contemporánea* o su *Teatro español contemporáneo*, se utilizarán más bien para refrendar los principios críticos de Torrente Ballester, ya que, en muchos casos, las referencias tomadas en este tipo de ensayos exceden el campo teatral. Al plantearnos en este trabajo conocer en profundidad las ideas teatrales y su puesta en práctica en los textos dramáticos, es indispensable analizar la función de la crítica para alguien que trata de renovar la escena española desde todos los ángulos, incluido el papel de la crítica³⁸³.

³⁸² Para profundizar en los aspectos teóricos señalados por Pérez Bowie, que complementarían aquellas ideas teóricas a las que nos referimos en el capítulo anterior, remitimos al libro del profesor Pérez Bowie, 2007: 16-58.

³⁸³ En realidad, y de manera similar a sus propuestas teóricas, el modelo crítico de Torrente Ballester no encontrará excesivos adeptos, ni dentro del grupo falangista ni fuera de éste. Hecho lógico si su posicionamiento crítico se corresponde, como ya hemos indicado, con el teórico. Sin embargo tuvo más

Será la necesidad de crear una nueva crítica para un nuevo teatro la que dirija en los primeros años cuarenta esa crítica de Torrente Ballester, tan ligado al pensamiento falangista como su propia teoría teatral y sus textos dramáticos. Sin embargo, para reconocer esta heterodoxia crítica, no ya en los planteamientos utilizados sino en la misma concepción del papel de la crítica en la nueva literatura, es necesario conocer el contexto en el que Torrente Ballester plantea su modelo crítico vitalista.

La revista *Escorial* nos permite vislumbrar, nuevamente y como en el caso de la teoría, los cambios acaecidos en lo referente a la nueva práctica crítica que debe surgir. El desprecio por las formas puras y por lo romántico e individual que defendía Giménez Caballero en su libro *Arte y Estado* tenía su correspondencia crítica en el desprecio de estas formas artísticas y de todo aquello que suponían. El entusiasmo en la defensa de los nuevos ideales propuestos se transforma en la práctica crítica en agresividad, combatividad y lucha frente a los valores contrarios a los propios. De lo que se trata, según las ideas de Giménez Caballero, es de rehumanizar el arte y criticar ferozmente toda expresión artística que difiera de estas premisas.

Del mismo modo que en la teoría artística se redefinieron estos conceptos en busca de “una recuperación de la modernidad”, a partir de la revitalización de ciertos modelos literarios, como el de San Jun de la Cruz, tal y como indica Wahnón [1998: 243], en la parcela crítica la evolución fue extraordinariamente paralela. Fue el trabajo de Luis Felipe Vivanco “El Arte Humano” (1940), el que marcó nuevas premisas por las que podía dirigirse la crítica literaria. El rechazo de esta agresividad para ejercer una actitud de absoluta indiferencia ante las expresiones vanguardistas da paso a normas positivas para la práctica de la crítica en función de los nuevos postulados.

En relación con el autor, los nuevos planteamientos críticos defendidos en *Escorial*, el crítico debe centrarse en su humildad. Se parte de la idea de la actitud humilde del artista que se somete voluntariamente a las normas de la estética escorialista y que se contrapone a la actitud del genio romántico consistente en romper los límites a la que Vivanco se refiere con el término <<orgullo>>. El ejercicio crítico debe hacer resaltar la humildad del artista o, por el contrario, su orgullo, que no es sino superar la Voluntad Divina, el sentido de la realidad o el Misterio, independizándose de

fortuna en este ámbito que en el teórico, ya que al menos sus críticas tuvieron esa continuidad que a partir de 1942 perdió su teoría teatral.

ella, y siendo la interpretación personal y subjetiva de la realidad el hecho determinantes del discurso poético.

En vistas de superar esta posible individualidad, Vivanco propone el uso del lenguaje referencial, que, aunque también polisémico, lo es en menor grado. Para limitar aún más esta polisemia establece el concepto de <<dolor>>, máxima expresión de los límites humanos y conciencia de la temporalidad. Se refiere, en definitiva, a la conformidad del contenido transmitido por el lenguaje referencial a la concepción católica de la vida y la muerte. Pero junto a estas advertencias, el autor establece la prioridad de la forma, que para Vivanco no es sino “materia espiritualizada o manifestación sensible de la idea” [Wahnon, 1998: 134]. El verso clásico será el elemento que, mejor que la palabra que es demasiado polisémica, pueda reflejar esos conceptos del dolor y de la humildad.

El mismo momento que significó el canto de cisne de las ideas poéticas de Giménez Caballero, defendida, entre otros, por Torrente Ballester, supuso un cambio en la crítica de este tiempo: el especial dedicado a San Juan de la Cruz en noviembre de 1942. A partir de este momento se revaloriza lo técnico, por lo que la crítica adoptará un nuevo modelo que, junto a la labor interpretativa y valorativa, realizase un análisis empírico, de disección formal. De este modo, en el número de dedicado al místico español, Gerardo Diego, José María de Cossío y Emilio Orozco realizarán una crítica estilística del autor, que finalmente terminará imponiéndose en las páginas de esta revista.

Aunque Torrente Ballester publicara la “Crónica del teatro” de 1949 en esta misma revista, su modo de crítica teatral difería bastante del modelo estilístico basado en las ideas de Leo Spitzer y que otros críticos comenzaron a practicar, tal como Dámaso Alonso en su *Poesía española*. Ciertamente es que para en lo que se refiere al arte teatral estos nuevos principios críticos que se planteaban eran de bastante difícil aplicación, pero es necesario resaltar el diferente planteamiento de Torrente Ballester, cuyos supuestos originales estaban bastante más cercanos a los señalados por Vivanco que a estos otros principios estilísticos que empiezan a ser los preponderantes en las páginas de *Escorial* y en la crítica literaria especializada en estos años cuarenta.

Pero como tampoco podemos reducir la función crítica de nuestro autor a las páginas de *Escorial*, su modelo crítico debe enfrentarse a los planteamientos que otro tipo de publicaciones ofrecían, bastante más próximas a la del periódico *Arriba*, donde, como ha quedado dicho, desarrollará Torrente Ballester la mayor parte de su corpus

crítico. Esta contextualización resulta imprescindible para entender el modelo crítico torrentino, tan heterodoxo como sus planteamientos teóricos y sus textos teatrales al situarlos en su contexto histórico. Y es que la crítica de los periódicos exigía unos planteamientos muy diferentes a los que otro tipo de publicaciones más profesionalizadas tenían. Tal como nos plantea Gallén, “per regla general, la crítica teatral dels diaris fou feta per periodistas d’una mínima formació cultural” y que “moralitzà sovint, des d’una òptica conservadora, sobre el teatre que hom representava” [Gallén, 1985: 34]. Frente a esta crítica más liviana surge una crítica de publicaciones como *Destino*, *Laye*, *Revista* y *El Ciervo*, que “demostraren la capacitat intel·lectual – sovint de formació universitària- d’uns crítics que, per costum, valoraren els productes des d’una altra perspectiva cultural de l’adoptada per la crítica diària” [Ibíd.].

En realidad, la práctica crítica de Torrente Ballester fue llevada a cabo en ambos terrenos, aunque, eso sí, siempre desde una sólida formación cultural. De hecho, Emilia de Zuleta sitúa la obra crítica de Torrente Ballester dentro de la denominada <<crítica universitaria>>, aunque esto se debe a que atiende, principalmente, a sus grandes obras críticas, *Literatura española contemporánea*, *Panorama de la literatura española contemporánea* y su *Teatro español contemporáneo*, referenciando mínimamente su producción crítica en los periódicos madrileños [Zuleta, 1966: 364-365]. Sin embargo, la amplitud de la producción crítica de Torrente Ballester le sitúa ora en un tipo de crítica más profesionalizada, ora en una crítica diaria, para un público menos especializado. Sin embargo, toda su producción es extraordinariamente homogénea, compartiendo unas características y fundamentos esenciales que hacen de toda su crítica un cuerpo tan cerrado como propio, con una actitud marcadamente vitalista de su crítica.

Y es que Torrente Ballester no se conforma con recluirse en las posiciones otorgadas a cada tipo de crítica, especializada o periodística. En una muestra más de su heterodoxia, Torrente Ballester rechaza tanto la banalizada crítica diaria como la crítica erudita o científica. Como en otros muchos puntos, nuestro autor parte de las ideas de Ortega y Gasset para desarrollar sus ideas en este campo. En su *Literatura española contemporánea*, confirma que “hoy asistimos, en el periódico, al renacimiento de la bagatela crítica, dejando a toda una generación huérfana de la dirección apetecida y necesaria” [Torrente Ballester, 1949: 334]. Es, por tanto, necesario que la crítica ejerza un papel ejemplarizante y se deslinde de un análisis ajeno a los problemas reales e inmediatos.

Pero no sólo arremete contra la práctica crítica de los periódicos, de la que señala que “peca de benevolencia universal” y que “maneja el elogio para el amigo y el silencio para los demás” [Torrente Ballester, 1949: 448]. También considera erróneo el camino adoptado por aquellos críticos que “se recluyen en la revista especializada” [Torrente Ballester, 1949: 448] y que “recaen en lo más flojo de la metodología positivista y, lo que es peor, interpretan con mentalidad positivista ideas y doctrinas estéticas que nada tienen que ver con ella” [Torrente Ballester, 1949: 334].

La crítica erudita o científica, por tanto, se olvida de una de sus misiones más relevantes, ya que “urge señalar campos y definir jerarquías [...]; urge, si queremos salvarnos, patentes de autenticidad” [Torrente Ballester, 1949: 448]. Con términos muy de la época atribuye Torrente Ballester a la crítica una misión salvadora, que no se puede llevar a cabo desde el pedestal del crítico, elevado sobre la realidad y atendiendo sólo a lo formal, como propone el nuevo modelo escorialista. Del mismo modo, la crítica periodística debe mantener ese tono que lo diferencia de la otra crítica, pero debe ser más realista y guiar a través de sus textos al lector. El propio autor en sus *Cuadernos de la romana*, se pregunta a este respecto si “¿no estamos destruyendo también con nuestra manía científicista las verdaderas posibilidades de la crítica, que son las de hacer una obra de arte con el comentario de otra?” [Torrente Ballester, 1975: 184].

En otro pasaje de su *Literatura española contemporánea*, Torrente Ballester confiesa que si su libro “sirve para agitar un poco la placidez del pantano, dese por en buena hora escrito” [Torrente Ballester, 1949: 450]. La crítica debe ser, por tanto, ejemplarizante y nunca conformista ni benevolente. Muy ligada a esta idea está la noción de revelación que el nuevo teatro debe ofrecer, tal como recogió el mismo autor en sus escritos sobre la teoría dramática. En palabras de Giménez Caballero “del modo como el crítico genial es el artista del arte –el que conduce al profano por el laberinto de una obra, abriéndole ventanas y perspectivas sobre esa obra-, así el artista no es más que el guía mejor que tiene la vida” [Wahnon, 1998: 31], o, tal como planteaba Torrente Ballester, llevar “su presencia [la del Misterio] al pueblo en la única forma que él puede conocerlas: como Mitos” [Torrente Ballester, 1937: 35]³⁸⁴.

³⁸⁴ Esta caracterización de la función crítica como orientadora dentro de la obra artística debe abarcar también a los propios escritores. Los críticos no deben reducir únicamente su orientación hacia el público, sino a los propios autores. En una carta privada a Dionisio Ridruejo, el propio Torrente Ballester se preguntaba: “¿No crees que, a las muchas desventuras de nuestra generación se une la de no escribir una

Si se trata de guiar a través de la obra de arte, el crítico no puede dejarse llevar por “amiguismos” ni preferencias, sino que debe ser “apasionado hasta la injusticia” [Caparrós, 1999: 112], siendo necesario el máximo rigor. Otra coincidencia de su planteamiento crítico con las ideas teóricas es esta noción de apasionamiento que coincide con la de <<entusiasmo>>, básica en los planteamientos derivados de las ideas de Giménez Caballero. A pesar de que este planteamiento fue sustituido por otro en las páginas de *Escorial*, como ya hemos señalado, Torrente Ballester no cejará en su empeño de realizar una crítica basada en esta idea.

Pero existen otros tratamientos críticos característicos de estos años de posguerra que Torrente Ballester denosta. Y es que, si según nuestro autor, debe haber en el crítico una dimensión moral, precisamente por ese apego a la realidad que exige, ésta no puede desligarse del contexto político, ya que es un elemento que aparece ligado a la realidad. El correlato teórico de esta idea crítica sería el concepto de unidad de emoción y estilo, ya que lo político es un hecho cultural que debe estar presente en el nuevo teatro, eso sí, sólo en su justa medida, como realidad social y vital. Esto no significa que Torrente Ballester defienda un matiz político acusado en la práctica crítica, como tampoco requería una presencia fundamental en sus creaciones dramáticas de esta dimensión política. Hemos visto que este tipo de críticas era más habitual en ciertos periódicos, como señalaba Gallén, y son también condenadas por Torrente Ballester. Afirma que se debe tratar lo político en la crítica, ya que es una dimensión que afecta al hombre en su vida personal y, sobre todo, en la social, pero sin convertir lo político, su afinidad o deslealtad con respecto a unas ideas dominantes, en el elemento único del juicio artístico.

Del mismo modo que el nuevo teatro debe estar al servicio del Hombre, como exponía Torrente Ballester en su ensayo de 1937, la crítica debe servir para guiar y esto exige necesariamente que se trate lo político. Lo político no deja de ser social y por esta razón debe estar presente en la crítica, pero ésta no puede guiarse por principios únicamente políticos. Algo muy similar ocurre con la denominada crítica sociológica, que puede aportar algo a la práctica crítica, pero en ningún caso puede considerarse como eje fundamental. En sus conversaciones con la profesora Carmen Becerra Suárez, Torrente Ballester confirma que “lo que condeno es la crítica ideológica cuando quiere

crítica certera y cariñosa? Con una sola persona que nos aconsejara con rigor y afecto, nuestra obra perdería su inconsistencia su petulancia; y la mía, su trivialidad” [en Gracia, 2007: 126].

ser la crítica literaria. A mí, los estudios sociológicos de la literatura me parecen muy bien. [...] lo que condeno es que se quieran erigir como única crítica literaria válida” [Becerra Suárez, 1990: 130]³⁸⁵.

La crítica, de este modo, debe componerse de numerosos aspectos pero sin otorgar excesiva relevancia a todos ellos. Lo ideológico tiene cabida pero como realidad inherente a la vida el hombre, no como motor y justificación última del veredicto de la crítica. Tal como plantea Zuleta al referirse a su *Literatura española contemporánea*, “Torrente aspira a captar el hecho literario, no sólo en su núcleo específico, sino también en sus aspectos culturales y sociológicos” [Zuleta, 1966: 365]. No se olvida del juicio estético, y de hecho es uno de los pilares fundamentales, pero no se pueden olvidar otros aspectos para la nueva crítica, siempre y cuando no se exceda la práctica crítica en su uso.

De este modo quedaría definida la concepción del juicio crítico de Torrente Ballester, pero únicamente de manera negativa. Sus aciertos o errores críticos no se basan tanto en lo que no hace en sus críticas sino en lo que desarrolla en ellas, por lo que debemos plantearnos el punto que las define y las individualiza, atendiendo, sobre todo, al planteamiento crítico de donde surge todo su trabajo, más al origen que al resultado de sus críticas literarias.

Luis Caparrós Esperante estableció una acertada comparación para explicar la fundamentación de la práctica crítica de Torrente Ballester. Ciertamente, muchas de las desavenencias que Torrente Ballester muestra respecto a las posturas críticas de su tiempo y que acabamos de señalar, tienen un claro parangón con un modelo crítico anterior, el defendido y practicado por Juan Valera en el siglo XIX. Del mismo modo, las tesis defendidas por nuestro autor están basadas muchas de ellas en las críticas de Clarín, por lo que creemos que confrontar las ideas de uno y otro respecto a la crítica, su función y el modo de realizarla resultan un definitivo acierto por parte de Caparrós Esperante para conocer más a fondo las propuestas torrentinas.

Valera representa la actitud del crítico diplomático, que se rige por la máxima “elogiar... o no escribir” [Caparrós, 1999: 112]. La función crítica queda de este modo

³⁸⁵ En sus *Cuadernos de La Romana*, el propio autor nos vuelve a afirmar la necesaria justa medida de las tendencias en la práctica crítica: “No debe inferirse que yo esté contra la sociología de la literatura, sino sólo contra la que va más allá de sus límites. Lucien Goldman, que tenía mucho talento y una gran penetración, ya los excedió. Partir de que la poesía tiene una explicación sociológica es tan errado como atribuirle una explicación psicológica” [Torrente Ballester, 1975, 145].

desvirtuada de raíz, ya que las críticas son benevolentes por necesidad y, en caso de sentirse obligado a realizar una crítica que pueda ser negativa, la diplomacia en Valera no desaparece. Muy fácil es encontrar ejemplos en la crítica teatral de estos años, especialmente en la recogida en los periódicos diarios, donde esta actitud condescendiente con un autor, un actor o un público determinado impide no sólo valorar negativamente algún aspecto de la obra, sino, a veces, incluso enjuiciarla, relatando los avatares nada artísticos de la representación, sin emitir más que adulaciones complacientes para con un autor determinado³⁸⁶.

Por otro lado, la práctica de seleccionar lo que debe ser sometido al juicio crítico era una práctica común entre los críticos de las revistas más especializadas. Gallén nos indica que el crítico de la revista *Destino*, Julio Coll, “obvià tractar del teatre de Torrado i fou, per un altre costat, qui més bé sabé valorar els esforços i els objectius dels anomenats grups de teatre de cambra”³⁸⁷ [Gallén, 1985: 34]. Aunque esta omisión de juicio crítico acerca de una parte de nuestro teatro, y no se puede pensar que sea una parte pequeña, sino de uno de los autores de más éxito en nuestros escenarios, no responde a ese cinismo de Valera, sino al deseo de Coll de atender a los más novedosos y renovadores proyectos, dejando de lado una realidad que mucha gente consideraba decadente, sobre todo entre los críticos, no podemos considerar que sea ésta la práctica crítica más fructífera. Esta desvinculación de la realidad teatral es la misma que, en el campo de la teoría años atrás, Torrente Ballester realizó. Igual que no se puede edificar un cuerpo teórico acerca del teatro sin tener en cuenta al público, la crítica teatral no puede vivir totalmente alejada de los gustos de éste, aunque éstos no se compartan.

De hecho, de las críticas elaboradas en el diario *Arriba* por Torrente Ballester se deduce fácilmente “el interés del crítico por todas las manifestaciones escénicas que se producían en la capital, incluso las más minoritarias y alejadas de los circuitos de

³⁸⁶ Luis Caparrós ejemplifica en su estudio la actitud valeriana citando las referencias críticas respecto a Campoamor. Juan Valera, en un primer texto, publica una crítica donde caracteriza su libro de poemas como “quintaesenciado, paradójal y ameno” [Caparrós, 1999, 113]. Aunque pudiéramos pensar que esta actitud se corresponde con esta benevolencia que ya hemos señalado, en una carta a Menéndez y Pelayo, el mismo autor nos indica que “he visto y leído algunas de esas *humoradas* de Campoamor que me parecen frialdades vulgarísimas y ultrapedestres. Es vergonzoso que semejante colección de simplezas se aplauda” [Ibíd.].

³⁸⁷ “obvió tratar del teatro de Torrado y fue, por otro lado, quién más bien supo valorar los esfuerzos y los objetivos de los denominados teatros de cámara”

exhibición habituales” [Pérez Bowie, 2007: 14]. La crítica teatral periodística exigía el tratamiento y juicio de aquellos espectáculos más relevantes por su aceptación popular, por lo que las figuras de autores como la familia Paso, Buero Vallejo, Calvo Sotelo, Carlos Llopi, Mihura, Sastre o Tono son constantes en sus críticas. Sin embargo, junto a éstas aparecen críticas de obras que, por el carácter propio de la publicación diaria, no tendrían, al menos inicialmente, cabida en sus páginas, tanto en cuanto son representaciones de menor interés para el gran público. La actividad del TEU, los grupos minoritarios como “Dido, Pequeño Teatro”, “La Carátula”, “La Máscara”, “Los Independientes”, “Teatro Popular” o “Escena” e, incluso, otros pequeños grupos de cámara que montan esporádicamente representaciones en locales tales como el Círculo Catalán, el Instituto de Boston o el Instituto Italiano de Cultura, son enjuiciados certeramente por Torrente Ballester en sus páginas, sin otra finalidad que la de tratar de abarcar la mayor parte de la escena madrileña durante estos doce años de práctica crítica ininterrumpida.

Frente a esta postura crítica de Valera, profundamente arraigada en la década de los cuarenta y de los cincuenta entre nuestros críticos, Torrente Ballester se decanta por la postura contrario de un contemporáneo suyo como fue Clarín. A este respecto no es tan relevante el conjunto de ideas artísticas que defendía Clarín, como la actitud de éste en su faceta crítica³⁸⁸. En palabras de Torrente Ballester:

“La ejemplaridad del caso “Clarín” consiste precisamente en la intención moral de sus críticas. Cree firmemente en la necesidad del juicio justo y exacto, sin componendas ni paliativos, y lo cree necesario por un cúmulo de razones que van desde la honradez al patriotismo” [Torrente Ballester, 1956: 81].

No podemos evitar recordar que esta pretensión de una crítica basada en el juicio justo se asemeja en gran medida a esa noción del arte como revelación, que exige que los “contenidos fueran “objetivos”, en el sentido de que fueran conformes a cierta concepción de la realidad” [Wahnon, 1998: 31]. Y esa realidad no es sino una verdad “sin componendas ni paliativos”, como plantea a nivel crítico ahora Torrente Ballester.

³⁸⁸ Del mismo modo, la condena de Valera no se refiere a las propias críticas, al contenido o a los juicios emitidos, sino al modo de plantearse la labor crítica.

Lo político, entendido de la manera más amplia, al igual que lo social, debe estar presente en la crítica literaria, ya que la crítica demanda indefectiblemente una valoración que nos remite, en cierto sentido, a lo moral. Si se elimina este rasgo moral de la función crítica, no tendríamos más que mera información, nunca crítica, al menos según el modelo defendido por Clarín y Torrente Ballester. Pero, igual que lo político y lo sociológico debe entrar en su justa medida en la crítica, este juicio moral debe estar mediatizado por la razón, no únicamente por la pasión. Ésta es necesaria, pero sin desbancar a la razón, ya que “todo autor tiene derecho a que busquemos en su obra lo que en ella ha querido poner” [Torrente Ballester, 1949: 334], tal como también proponía Ortega y Gasset.

A partir de este enfrentamiento de modelos críticos podemos tratar de concretar definitivamente la concepción crítica de Torrente Ballester, ya que ha quedado de momento difuminada a lo largo de la argumentación. Del mismo modo que su planteamiento teórico, su práctica crítica entiende la literatura de un modo muy amplio que supera necesariamente lo formal para adentrarse en campos bastante más inhóspitos para la crítica literaria. Si el nuevo teatro debe responder a las necesidades del nuevo hombre, la crítica debe basarse en estas necesidades y exigir del teatro y de la literatura unos rasgos que exceden lo meramente literario.

Si la obra dramática, o artística en general, debe ser una guía para la vida, como planteaba Giménez Caballero, la crítica no debe ser sino la guía dentro de la obra artística, por lo que no se puede reducir a lo meramente formal o literario. Respondiendo a ese principio de unidad de emoción y estilo, al que ya hemos aludido en este apartado, el arte debe estar relacionado con diferentes esferas de lo cultural y de lo social, es decir, debe formar parte de un proyecto renovador más amplio que lo meramente artístico. De este modo, si la crítica está relacionada con la vida en general, hay ciertos rasgos que no deben ser obviados por la misma. El apasionamiento y el rigor, que desembocan en ocasiones en la ira y en la sátira, deben presidir la producción crítica por la sencilla razón que se está analizando un producto que va más allá de lo propiamente literario. Si el autor es, como lo son la mayoría de ellos para Torrente Ballester, “epígonos de una sociedad muerta o moribunda” [Torrente Ballester, 1941d: 288], a la crítica no le queda más que la posibilidad de ejercer una determinada forma de crítica:

“al criticar, nuestro juicio excede siempre lo puramente estético: vamos – por lo menos éste es mi caso– no sólo contra la forma artística, sino contra el mundo que representa. Somos críticos y combatientes. Sólo cuando el mundo que representa el teatro coincida con el nuestro –que es, a la postre, el real y vivo– podrá limitarse nuestra tarea a la forma dramática en sí.”
[Torrente Ballester, 1941d: 288].

Adoptar una actitud intelectualista o poco apasionada le sirve a Torrente Ballester, según indica Caparrós, “para segar la cabeza de un buen número de autores” [Caparrós, 1999: 120]. Y es que no se puede tratar a la ligera un tema tan vinculado a la realidad y a la existencia de una sociedad como es la literatura. Y del mismo modo que el nuevo teatro no puede partir de la creación de caracteres porque éstos no son sino máscaras, que mixtifican la realidad vital, la nueva crítica no se puede conformar con el tratamiento y elogio de estas máscaras, sino que debe retirarlas para poder conocer la realidad y su vinculación con la literatura.

Esta concepción de la vida como necesitada de ser revelada por el arte³⁸⁹ y, al mismo tiempo, deber ser ésta revelada por el crítico, exige unos valores que escasean, en palabras de Torrente Ballester, entre nuestros críticos. La pasión del crítico sustituye al entusiasmo del dramaturgo y el rigor a la necesidad de mostrar esa revelación en el teatro. De lo que se trata, en definitiva, es de plantear una nueva forma de crítica basada en la idea de que “unos cuantos españoles hemos tomado en serio la posibilidad de nuevas formas, tanto en política y orden social como en el arte” [Torrente Ballester, 1941a: 235], y no es posible desligar una renovación de otra, por lo que la crítica literaria debe responder a esta amplia realidad presupuestada. En el siguiente texto podemos vislumbrar cómo la postura adoptada por Torrente Ballester supera ampliamente el campo de lo literario y lo teatral:

“unos cuantos –jóvenes y viejos- andamos tirando trastos a trochemoche por que resulte una España que fuera como este aire de limpia y como estas piedras de hermosa, y como el aire y las piedras, llena de sentido profundo y perdurable [...] la crisis teatral no es el más importante aspecto de una

³⁸⁹ En esencia ésta es la definición de Misterio que, entre otros autores, Torrente Ballester defendía en su *Razón y ser de la dramática futura*.

crisis mayor, pero que, por diversión social como ninguna, tiene subido valor sintomático” [Torrente Ballester, 1941d: 286].

Este posicionamiento tan apasionado y riguroso hizo, sin embargo, que se considerara a Torrente Ballester como la “viva imagen del crítico resentido por sus frustraciones como escritor” [Caparrós, 1999: 117]. Sin embargo, el propio autor en su *Literatura española contemporánea*, al retratar a Clarín trata de situarse por encima de estas críticas:

“Este carácter impopular y severo lo mantuvo hasta sus últimos escritos. El éxito de su producción creadora garantiza que el tono acre y la falta de consideración con los escritores mediocres, y con algunos que no lo eran, no se debían a resentimiento o a conciencia del propio trabajo” [Torrente Ballester, 1949: 130].

No se trata, pues, de resentimiento, sino de necesidad de un juicio responsable y deudor de la verdad y no de la benevolencia o del “amiguismo”. Es la realidad, la propia vida, la que marca la pauta para poder ejercer correctamente la profesión crítica, aunque este modelo propuesto no carece tampoco de errores a los que Torrente Ballester no es ajeno. Tal como plantea Caparrós, “el rigor de Torrente acaso logró remover “la placidez del pantano”, pero también desenfocó con demasiada frecuencia los objetivos de la crítica” [Caparrós, 1999: 118]. Según el autor, la atención del crítico se desviaba, en muchos casos, no hacia el propio texto, sino hacia el autor. Tratar de buscar la coincidencia entre el texto y el autor es una manera de sacar a relucir esa <<humildad>> que defendía Vivanco en la revista *Escorial*, como señalamos al principio de este apartado. Y es la ausencia de sinceridad, de la actitud humilde en el artista, la que hace aparecer la máscara que el crítico debe hacer desaparecer. El problema está cuando el apasionamiento ciega la mirada sobre el texto y todo lo que éste supone, redirigiendo la crítica hacia el autor. El propio Torrente Ballester reconoce en su “Prólogo” a sus Obras Completas que lo que le guiaba en su *Panorama de la Literatura española contemporánea* era “un afán por poner las cosas en su sitio y, sobre todo las personas,

imperdonable, casi herético, en aquellos años de desconcierto estimativo”³⁹⁰ [Torrente Ballester, 1977: 68]

Su proyecto crítico es, por tanto renovador, pero no perfecto y él mismo es el ejemplo de los errores a los que puede conducir esta propuesta crítica. En cualquier caso, y a pesar del rechazo del modelo por otros críticos, como veremos a continuación, no sólo por su amplia producción crítica, sino por el valor de la misma, aunque sea únicamente por plantear nuevos postulados ante esa “placidez del pantano”, creemos que las ideas de Torrente Ballester, así como sus ideas teóricas y sus proyectos teatrales, merecen una nueva consideración dentro del espectro crítico de los años cuarenta en España.

Sin embargo, a pesar de creer fervientemente en este modelo crítico que ejercerá durante tantos años, el propio Torrente Ballester no es ciego para “creer en la inutilidad actual de la crítica” [Torrente Ballester, 1941d: 286]. Argumenta tres razones en su *Epístola al poeta Machado sobre la función de la crítica teatral* para defender este argumento. El primero de ellos es la imposibilidad de realizar una buena crítica con la rápida visión en la noche del estreno. Puede servir para otro tipo de crítica esta aproximación, pero en ningún caso para “enjuiciarla [la obra] con responsabilidad” [Torrente Ballester, 1941d: 286].

Del mismo modo, considera que la crítica debe ejercer un efecto sobre el público, pero reconoce que éste “es casi nulo; sin otro valor, en casi todos los casos, que la mera propaganda” [Torrente Ballester, 1941d: 287]. Pero éste no es el mayor problema que ve a la función otorgada a la crítica de su tiempo nuestro autor, ya que “quedaría la posibilidad –la más interesante– de que la labor crítica preocupase a los más directamente interesados en el negocio teatral: autores, actores y empresarios” [Ibíd.], realidad totalmente inoperante en estos años, ya que gran parte de la crítica, como hemos señalado, se basaba no en el juicio propiamente, sino en las coincidencias personales del autor con el autor o el público. En cualquier caso, el papel jugado por la crítica teatral en este ámbito es tan reducido como en el anterior. Y es que, para Torrente Ballester “un ejército de críticos, pertrechados de la mejor cultura y la más fina visión, sólo alcanzará denunciar, nunca destruir” [Torrente Ballester, 1941d: 288].

En realidad, esta última advertencia del autor está muy alejada de los ideales de la crítica periodística de su tiempo. No es lo usual que desde los periódicos, en su

³⁹⁰ La cursiva es nuestra

sección teatral, se trate de destruir un modelo social representado por un sistema ideológico pertrechado en una obra dramática. Las aspiraciones de las críticas de los periódicos son mucho más mundanas e irrelevantes. Quien no es benevolente con una obra exitosa puede exigir una cierta renovación y defender unos valores estéticos diferentes o mayores, pero en ningún caso, las propuestas tendrán tanta pretensión de amplitud como propone Torrente Ballester.

Algo muy similar se puede decir a este respecto en relación con la crítica de revistas culturales o más especializadas. Si bien esta benevolencia plácida ejercida desde muchos periódicos no existe, están más preocupados por una renovación estética del teatro, subrayando los esfuerzos de determinados proyectos, ya sea de teatros independientes o de los propios Teatros Nacionales. A través de algún ejemplo podemos ver más claramente esta idea que tratamos de exponer.

En la revista *Ínsula*, Antonio del Hoyo considera que “el espectador, desde los primeros momentos de la representación, advirtió que *Historia de una escalera*, su sentido escénico, era lo que estábamos necesitando en nuestro teatro para ayudarle a salir de su marasmo, de su mediocridad” [Gallén, 1985: 256]. El éxito de esta obra no es sino “su sentido escénico”. Sin embargo, Torrente Ballester, reconoce el valor de esta obra en otras virtudes, especialmente cuando alega que “en 1949, el público madrileño, harto de convenciones teatrales, acudía a las representaciones de *Historia de una escalera* a contemplar algo más hondo que la realidad –porque la mentira es una forma de realidad–. Iba a ver la verdad sencillamente” [Torrente Ballester, 1957: 104]. No importa sólo lo escénico ni lo dramático en una obra, sino que es necesaria una amplitud de miras para hallar en la obra teatral elementos que se escapan de lo meramente literario.

Otro ejemplo de las diferencias de estas críticas teatrales respecto a las propuestas de Torrente Ballester la podemos ver en diferentes críticas de Julio Coll en la revista *Destino*. Por ejemplo ésta referida a *La herida del tiempo*, obra de Priestley llevada con gran éxito a los escenarios por la compañía nacional del María Guerrero:

“estas representaciones de *La herida del tiempo* que llevan y llevarán [...] a cuantos, en fin, anhelan la sensibilidad embotada por los innúmeros Moleros Massas, Leandros Navarros, Antonios Quinteros y demás autores indígenas, feudatarios de los derechos de autor y pasmo de la crítica provinciana” [Gallén, 1985: 53].

Si bien parece más cercana este tipo de crítica al tono en el que Torrente Ballester realiza su producción crítica, no podemos dejar de observar que se sigue haciendo referencia a una renovación meramente teatral, aunque, sí es cierto, que se defiende una nueva sensibilidad en esta crítica. Se coincide, nuevamente, en los juicios, pero no en las actitudes que han llevado a la misma conclusión. Para Torrente Ballester este teatro condenado por Coll responde a unos hábitos y a unas recetas, pero su condena no es estética simplemente, sino que este teatro se niega a “esconder tras esos nombres y esos hechos nuestra vida palpitante” [Torrente Ballester, 1941e: 223]. No es cuestión estética, sino vital, la necesidad de renovar el teatro y, por ende, la crítica que debe mostrar esos valores.

Julio Coll, en otra crítica aparecida en *Destino*, en diciembre de 1943 con motivo de la representación de *Edda Gabler*, muestra las diferencias y semejanzas con respecto a las ideas de Torrente Ballester. Según Coll “se produce una ruptura entre la colaboración del público con el autor, cuando, como en este caso, los sustratos anímicos de los tipos y la intencional involuntaria del autor no coinciden” [Gallén, 1985: 93]. Torrente Ballester puede firmar estas palabras pero no considerar que sea la ligazón anímica el único motivo que hace que el público conecte con lo que el autor quiere exponer. Se trataría de reconocer que “todo autor tiene derecho a que busquemos en su obra lo que en ella ha querido poner”, como ya señalamos antes, y ver qué vinculación tiene con la realidad esta propuesta. Existen claras semejanzas, pero también notables diferencias entre las propuestas de uno y otro autor.

Pero si existen estas diferencias entre la crítica de Torrente Ballester y aquella que se practica en revistas teatrales y culturales, bastante mayor es la diferencia con respecto a la crítica que se venía haciendo en la prensa diaria y que hemos venido caracterizando como extremadamente benevolente y, en algunos casos, extremadamente política. En referencia a la obra *Pepa Doncel*, de Benavente, José María Junyent, en *El Correo Catalán* nos indica que “llevar a las tablas un tema tan escandaloso cual es el de *Pepa Doncel* y cargar de sensualismo refinado escenas ya en sí morbosas como las del primer acto de esa comedia no nos parece ni prudente ni oportuno” [en Gallén, 1985: 84]. De la misma opinión es Torrente Ballester, ya que no considera que esta obra sea de mérito. Pero lo justifica de manera totalmente diferente, ya que, según él, “*Pepa Doncel* se comporta con exquisita fidelidad al dogma de Maquiavelo: sacrifica su vida al dinero, pero, con el dinero, quiere recobrar, no la honra

en sentido moral, no la virtud ni nada de ese orden, sino la afirmación de sí misma expresada por el reconocimiento de los demás [...] la seguridad no brota del ser, sino del aparecer” [Torrente Ballester, 1957: 219]. Cuando antes hicimos referencia a la necesidad de que el crítico ejerza su dimensión moral en la práctica crítica, según Torrente Ballester, la interpretación de esta idea está ligada a esta segunda crítica más que a la primera. No se trata de condenar la aparición de una prostituta como protagonista de una obra teatral, sino de reconocer el error enmascarar la realidad, de no ser sincero. Y es que, según Torrente Ballester, Benavente actúa siempre del mismo modo teatralmente, “asustado de sí mismo y del alcance de su pensamiento, siempre dispuesto a enmascarar de sentimentalismo virtuoso la radicalidad de su tesis” [Torrente Ballester, 1957: 219].

Retomando el anteriormente citado estreno de *Edda Gabler* en Barcelona, Junyent considera que “es una mujer anormal, una de las cuales, si por desgracia aún quedan algunas en el estrado de nuestra moderna civilización, deberíamos establecer un cordón sanitario para evitar toda contaminación impura” [Gallén, 1985, 93]. Excesiva se mire por donde se mire, esta crítica no responde a lo teatral. Bien es cierto que Torrente Ballester da cabida a otros elementos diferentes de lo estético y teatral en su crítica, pero siempre en una medida razonable, que no permite emitir juicios tan desafortunados dentro de una crítica teatral.

Pero queda otro punto ya señalado de la crítica diaria de estrenos que no hemos señalado, aparte de esta tendencia demasiado política y que entiende de manera mucho más reducida la dimensión moral de la función crítica, que defendía Torrente Ballester. Esta otra tendencia clave en la crítica periodística es la benevolencia con todo aquel espectáculo de éxito en los escenarios. Si los críticos de las revistas más especializadas podían obviar ciertos estrenos que consideraban estéticamente o artísticamente malos, los periódicos no dejan de exaltar muchas veces este tipo de obras. Ante un estreno de Torrado, un crítico reacciona del siguiente modo, como presenta Monleón:

“Sólo un hombre que domina la técnica teatral y la picardía, que también es técnica, con la ya acreditada maestría de Adolfo Torrado, puede hacer una excelente comedia que entra en el público, se sigue con interés y se aplaude con verdadero calor, sobre el conflicto dramático del 'famoso Carballeira'. Más que a sus muñecos, que se mueven un poco desordenadamente, prende al

público con el hilo de su dominio teatral, y le lleva como quiere y por donde quiere... El autor tuvo que personarse en escena reiteradamente al final de los tres actos.” [en Monleón, 1971: 23].

Si bien algunos críticos no entran a considerar este tipo de estrenos, Torrente Ballester lo analiza como elemento fundamental de nuestro teatro. Y es que “los públicos tienen el teatro que necesitan... y el que se merecen” [Torrente Ballester, 1941a: 244]. Por este motivo, es necesario no obviar ciertos elementos del teatro, aunque estén en clara disonancia con las pretensiones del crítico respecto a su concepción del teatro y el camino que éste debe seguir. Y si “gustan verdaderas monstruosidades dramáticas, que también son negocio, aunque de <<estraperlo>>” [Torrente Ballester, 1941a: 232] es necesario criticarlas, no por su valor estético, del que pueden carecer, sino por ser síntoma de algo más amplio que lo meramente teatral. En las propias palabras de Torrente Ballester:

“Cuando los éxitos de un dramaturgo se consiguen rebajando lo noble, lo virtuoso, lo elegante, al mismo tiempo que ensalzando lo ridículo, lo bajo, lo ordinario y lo pecaminoso, y cuando esta inversión de valores acontece sin la protesta popular, más aún, con su aplauso, los pulsadores de la sociedad deben echarse a temblar” [Torrente Ballester, 1941a: 233].

Y el crítico se debe echar a temblar igualmente, pero no por ello abandonar el juicio de estos elementos que conforman gran parte de la escena española de su tiempo. En su texto *Cuarenta años de teatro y algunas cosas más* Torrente Ballester deja claro que lo popular es un elemento que necesariamente debe estar presente en el objetivo de la crítica, ya que es claro indicio de por donde anda la sociedad. Reconoce que “deliberadamente prescindí en él de las formas y autores que me permito llamar extravagantes. Son aquellos que no alcanzaron popularidad” [Torrente Ballester, 1941e: 227]. Si bien éste es un ensayo histórico-crítico y en obras más amplias sí incluye a estos autores, podemos deducir de esta postura que la crítica teatral diaria debe tomar el pulso a la sociedad y guiarla. En ensayos más amplios sí tendrá cabida el análisis y juicio de las propuestas vanguardistas y aquellas que “redujeron el ámbito de difusión de su teatro al libro o a la representación discontinua” [Ibíd.].

Queda sitio también en los periódicos para otro tipo de crítica que aboga por elementos renovadores y parte de la exaltación de elementos dramáticos y teatrales relevantes. En *El Noticiero Universal*, por ejemplo, encontramos una crítica de *Celos del aire* que bien podía corresponder a un crítico de una revista más especializada: “es una obra excepcional que se sale de lo corriente, al margen de lo vulgar y adocenado, que tanto circula por los escenarios, y adelanta en el concepto moderno del teatro universalista en su más sana y ejemplar acepción” [Gallén, 1985: 47]. Torrente Ballester, sin embargo, juzga que esta obra “pertenece a otro tipo de preocupaciones, que, para mi gusto, se reducen a dos fundamentales: el cuidado de la comedia bien hecha y el de manipular con aquella materia humana que, por su levedad, sin dejar de ser humana, sirva de pretexto para un juego” [Torrente Ballester, 1957: 204]. Es un modo diferente de afrontar un mismo espectáculo

Tampoco podemos resumir la postura de los críticos teatrales diarios en estos excesos de los críticos que hemos visto hasta aquí. De hecho, uno de los críticos más respetados, a pesar de su dureza, Alfredo Marqueríe, tiene gran parte de su producción crítica en diferentes periódicos. Pero a pesar de la validez de sus comentarios, dista también de lo que Torrente Ballester pretendía implantar como modelo crítico. Según nos plantea Monleón, la obra crítica de Marqueríe “vuelve a remitirnos a ese ideal de pulcritud estética como vía de redención teatral. El autor no es contemplado como un creador implicado en un proceso social, político, filosófico y estético [...] sino como un artesano que puede construir zafias o refinadas comedias” [Monleón. 1971: 46]. Una crítica de Marqueríe de *La vida es sueño* deja claro su postura crítica:

“Cuando, anoche, en el Coliseum, Ricardo Calvo interpretaba el papel de Segismundo y deleitaba los oídos y el entendimiento de los espectadores con los versos del primer autor teatral del mundo, una voz salió de la galería y, con afirmativo acento, gritó: “¡Esto es teatro!” Que se destierren de nuestra escena el melodrama chabacano y la estupidez pintoresquista o salaz en tres o mas actos y toda esa plaga de engendros sin talento y sin gracia que, con muy contadas excepciones —las hay, desde luego, pero son pocas—, constituyen el reparto de estrenos de nuestras compañías.” [Monleón, 1971: 29-30].

Este modelo de crítica desvincula de su ejercicio lo moral, lo social y lo político, refiriéndose a la realidad literaria y teatral. Sin embargo, Marqueríe escribe en

1942 acerca de la crítica antes y después de la Guerra Civil y alega que “el periodista ejerce en nuestra Patria una misión elevada a categoría de servicio nacional, y en el orden de la crítica el Estado le ampara y le protege para que pueda expresar con toda nitidez su honrado pensamiento”³⁹¹ [Rodríguez Puértolas, 1985: 545]. A pesar de estas coincidencias en la noción de servicio y en la de honradez en el juicio crítico, la concepción de Marqueríe es bastante más reducida que la crítica vitalista de Torrente Ballester

Sin embargo, gran parte de los críticos que hemos venido señalando, excluidos aquellos que practican una benevolencia desmesurada respecto a los éxitos comerciales y que nada nuevo aportan a la escena española, coinciden en la necesidad de renovar el teatro español y en cierto pesimismo ante la escena española. Torrente Ballester, desde una perspectiva crítica y teórica, como ya hemos visto, también promueve remover “la placidez del pantano”. Aunque existen diferencias manifiestas en los motivos y modos de renovar el teatro español, la conclusión es compartida por gran parte del mundo crítico.

Ya hemos visto anteriormente la crítica de Marqueríe respecto a *La vida es sueño*, pero no es el único crítico que defiende esta renovación. Chispero señala, por ejemplo que “Hace falta renovar nuestro teatro, pero, para lograrlo, no es, de cierto, el mejor camino el de inundarlo con obras extranjeras, sobre todo cuando no se trata de algo extraordinario. Ese es el camino, y otro el de que la crítica no extreme sus severidades con los autores propios y en cambio prodigue tolerancias para las obras de los extraños” [Monleón, 1971: 45]. Alberto Crespo, desde el diario *Informaciones*, se lamenta de que “por una serie de extrañas circunstancias estamos condenados desde hace bastante tiempo al teatro de Torrado o a otro de la misma calidad. ¿Cómo no hemos de ser pesimistas respecto al futuro de nuestra dramática si vemos que ahora sólo se acepta lo ínfimo o, en el mejor de los casos, los mediocre?” [Monleón, 1971: 58].

Pero también críticos de marcado carácter falangista exigen esta renovación teatral. Entre ellos podemos destacar a Melchor Fernández Almagro que, en *Legiones y Falanges*, en su número de junio-julio de 1941, afirmaba que “el teatro español actual no ha asumido aún la iniciativa que, indiscutiblemente, le corresponde en esta hora

³⁹¹ El texto recogido por Rodríguez Puértolas apareció en el número 22 de la revista *Legiones y Falanges*, en septiembre de 1942, en el artículo titulado <<La crítica ayer y hoy>>.

trascendental de las revoluciones nacionales y renovación universal [...], anda todavía un poco indeciso, harto apegado a fórmulas viejas; tan viejas que ya lo eran cuando España se levantó, ansiosa de renacer, contra el republicano-marxismo” [Rodríguez Puértolas, 1985: 624].

No se puede generalizar, sin embargo, esta actitud a favor de la renovación teatral a todos los críticos. Reproducimos, como ejemplo, una crítica de José María Junyent, anteriormente citado y convenientemente situado dentro de los diferentes ámbitos críticos, que recoge Gallén:

“Pero no ha llovido mucho desde aquella época de triste recuerdo en que los Casona y los García Lorca en afán diabólico de perversa superación infeccionaron el veleidoso gusto del público con aquello de Nuestra Natacha y la audacísima Yerma que aplaudían encandiladas nuestras burguesías y el “Todo Barcelona” sin darse cuenta de que al calor de aquellos tópicos venenosos se estaba fraguando una revolución que estuvo a punto de hundir a España en un caos universal de la barbarie” [Gallén, 1985: 84].

La admiración por la obra de Lorca, como reconoce en el “Prólogo” de sus Obras Completas [Torrente Ballester, 1977: 43], y el reconocimiento del valor de las obras de Casona, a pesar de que “lo que hay en él de poeta, que es mucho, pugne con su vocación pedagógica” [Torrente Ballester, 1957: 208], sitúa a Torrente Ballester en contra de las ideas de Junyent. En definitiva, como en el resto de aspectos que hemos venido tratando en este apartado, el fin de la renovación teatral es compartido entre varios críticos, incluido Torrente Ballester. Lo que diferencia a éste de muchos de sus compañeros críticos es la actitud que adopta para promover esa renovación.

Y son las consecuencias de esa actitud apasionada de su crítica con las que queremos terminar de situar en el marco de la crítica de los años cuarenta la producción de Torrente Ballester: las reacciones que despertaba ésta entre los propios autores. Y es que hemos visto que la práctica crítica en estos años, a pesar de caracterizarse de manera diferente atendiendo a diferentes críticos, no coincide con las propuestas de Torrente Ballester. Pero tampoco corresponde a las posturas de los valorados. Como el propio autor indica:

“Escribí por fin, y se publicó, la primera edición de Literatura española contemporánea, que tuvo tres efectos principales: irritar a mucha gente, no satisfacer a nadie y encasillarme inmediatamente entre los críticos” [Torrente Ballester, 1977: 67].

Pero esto no impide reconocer a Torrente Ballester, años después, el valor de sus planteamientos, ya que para él “algunos intentos de modernidad y el ser todos mis juicios absolutamente sinceros (y no, como es frecuente en esta clase de libros, copia de copia) y, a veces, brutalmente sinceros, son todavía y a mi modo de ver, sus escasas virtudes” [Torrente Ballester, 1977: 68]. Y es que este apasionamiento y sinceridad que desborda su crítica de estos años le lleva a emitir juicios tan duros que los propios valorados reniegan de él. Uno de los casos más significativos es el de Pedro Salinas. Reproducimos un extracto de su correspondencia con Jorge Guillén, que recoge Caparrós en su trabajo:

“¿Has visto ya la Literatura contemporánea del señor Torrente Ballester? Yo la tenía aquí a mi regreso de New York. ¡Qué mezcla de insolencia e ignorancia! Nos pone a todos, principalmente a mí, por los suelos, después de decir que sólo va a ocuparse de los eminentes, entre los poetas de este tiempo [...] No sé quién es ese bergante ni de donde ha salido” [Caparrós, 1999: 104-105].

Tan significativa esta carta como la respuesta de Guillén, donde define a Torrente Ballester como “amigo y protegido de Dámaso, y gallardo falangista. Lo peor de todo: majadero a medias, majadero-profesor” [Caparrós, 1999: 105].

No es, por tanto, mucha la admiración que despierta Torrente Ballester como crítico entre algunos autores de su época, principalmente por esa acidez y el tono satírico que sus críticas llevaban. Sin embargo no cejará en su empeño de ejercer la crítica de este modo. Del mismo modo se lamenta de la crítica que a él como autor le ha tocado sufrir. De este modo podemos concluir más claramente este apartado que sitúa a Torrente Ballester frente a la crítica de su tiempo:

“Una literatura saludable, no sólo soporta la crítica rectamente ejercida, sino que la exige, porque la necesita. Los escritores de mi generación nunca

lamentaremos lo suficiente la indiferencia, el silencio, con que nuestras primeras obras fueron acogidas; indiferencia y silencio críticos, quiero decir, y como tales reputo los elogios recibidos. Nuestro momento fue muy difícil. La advertencia y el consejo nos eran necesarios. Faltos de ellos, hemos tenido que averiguar cuál era nuestro camino, y puede que muchos lo hayamos errado” [Torrente Ballester, 1956: 13]

En cualquier caso, y como ocurrió también con su obra de creación, su posicionamiento en el espacio crítico del sistema literario español, sin virar dramáticamente en ningún momento, fue adaptándose a las nuevas concepciones literarias del propio autor. Vimos anteriormente cómo en el terreno teórico Torrente Ballester evolucionó desde un planteamiento dogmático ajeno a la realidad de la escena española a unas ideas renovadoras pero más realistas, que otorgaban al público un papel fundamental en la creación dramática y en el espectáculo teatral. Las críticas teatrales del autor sirvieron para llevar a cabo esta evolución, ya que le permitieron situarse no en el campo de los deseos, sino en el de las probabilidades de cambio de nuestro teatro. El abandono de la teoría en favor de la crítica teatral coincidió con el momento de menos producción literaria de Torrente Ballester. A partir de la preeminencia que adquirió lo narrativo sobre lo teatral en los años sesenta y su acercamiento a las ideas teóricas acerca de la novela³⁹², se produce un cambio correlativo en los planteamientos críticos de nuestro autor.

Pero existen otras razones que explican este cambio respecto a la teoría. Según él mismo nos indica, reflexionando acerca del papel de la crítica “llegamos a conclusiones desoladoras: la de que el éxito se había hecho consistir en <<tener>> ciertas cosas, y, el fracaso, en no <<tenerlas>>. Yo me empeñaba en *oponer al tener, el ser*, como antes lo entendíamos, como ya estábamos dejando de entenderlo” [Torrente Ballester, 1977: 86]. Otro desengaño del autor fue la reedición de su *Teatro español contemporáneo* (1968), donde incluyó algunas “conferencias de un curso sobre teatro – éste más ideológico que formal” [Torrente Ballester, 1977: 83], que permitieron duplicar el número de páginas del libro, pero que, al mismo tiempo, hicieron resaltar estos cambios en sus posicionamientos críticos. “Mi pretensión era, justamente, poner

³⁹² “Creo haber leído por aquellos años cuanto pude hallar de la teoría y técnica de la novela, sin excluir lo de origen marxista” [Torrente Ballester, 1974, 70].

de relieve mis nuevos puntos de vista al incluir en el mismo *corpus* juicios contradictorios sobre la misma comedia. Parece que eso no puede hacerse, y que el que alguna vez se ha equivocado honestamente, tiene que ser deshonesto manteniendo la equivocación de por vida, aunque sepa que lo es” [Torrente Ballester, 1977: 83-84].

Del mismo modo, reconoce que su *Panorama de la literatura española contemporánea*, donde incluye la literatura posterior a 1936, salió “para mí, con graves defectos, nacidos unos de las dificultades de información (así, la no inclusión de bastantes escritores en el exilio): otros, de juicios equivocados, y, el mayor, de responder a un plan ya arcaico” [Torrente Ballester, 1977: 68].

En otras reediciones de sus textos se pueden observar varias <<tachaduras>> que manifiestan la presencia de un cambio en los juicios y en la crítica de Torrente Ballester. Caparrós señala las opiniones sobre Valle Inclán, Cela, Azorín, Pérez de Ayala, Alberti y, sobre todo, Unamuno como muestras de este cambio que se empieza a avistar a comienzos de los sesenta³⁹³. Para nosotros no importa tanto la variación en sus juicios de autores y obras sino el cambio en la actitud de su posicionamiento crítico. Y es que “traspasada la barrera de los años sesenta, y a medida que va encontrando su propio hueco como novelista, el tono satírico se lima considerablemente y pierde acidez” [Caparrós, 1999: 125]. Al terminar su ensayo sobre *El Quijote*, Torrente Ballester nos revela en sus *Cuadernos de La Romana* este cambio que se venía produciendo:

“Creo haber puesto en él alegría y pasión, las que se ponen en un juego bien jugado, que es lo que yo he querido hacer [...] Fue mi intención inicial escribir un estudio meramente formal, pero al correr de la máquina muchas veces el formalismo quedó al margen. Otras veces lo he sacrificado a una ironía o a una burla franca que me salían al camino y que no me sentía capaz de rechazar” [Torrente Ballester, 1975: 92]

El cambio se produce en el paso de la ira y el rigor de los años cuarenta y cincuenta a la alegría y la pasión de los años 70, igual que la sátira ha dado paso a la

³⁹³ Caparrós manifiesta que la evolución puede verse claramente reflejada al comparar lo que sobre estos autores dice Torrente Ballester en su *Literatura española contemporánea* (1949), su *Panorama de la literatura española contemporánea* (1961) y sus *Ensayos críticos* (1982)

ironía. ¿Qué ha pasado en estos años para que la actitud crítica de Torrente Ballester haya virado hacia esta posición, netamente menos ácida?

Principalmente creemos que su estudio de la teoría novelística, que empieza en los años sesenta, proporciona una base teórica bastante más fuerte de la que tenía en un principio. Bien es verdad que este mismo proceso lo realizó en el campo del teatro, como señalamos anteriormente, pero es a partir de los modelos estructuralistas, principalmente, desde los que cambia su percepción de la literatura. No reniega de la concepción vitalista de la literatura, pero la modifica lo suficiente para que sus principios críticos se modifiquen de la manera que hemos anticipado. En palabras de Caparrós, en estos años “la necesidad de la vida en el arte la entiende ahora como la necesidad de un simulacro suficiente de vida, sin confundir planos absolutamente dispares” [Caparrós, 1999: 128]. En un estudio sobre *La lucha por la vida* de Baroja explicita claramente esta nueva postura, al afirmar que “la verdadera naturaleza de las artes es su carácter ilusorio y artificial” [Torrente Ballester, 1982b: 51].

Esta noción será uno de las ideas básicas que rijan su novelística posterior, bajo el nombre, ya referido con anterioridad, de “principio de realidad suficiente”, que no es sino una concepción propia de la verosimilitud. El principio de realidad suficiente es resumen de esta idea, ya que “todo lo que causa una impresión semejante a lo real se toma por real. Pero el procedimiento [...] no consiste en copiar lo que tú tienes por real de una manera vulgar y objetiva, sino en organizar los elementos de tal manera que tengan fuerza, tanta como lo real” [en Becerra Suárez, 1990: 24-25]. Lo literario es, a partir de este momento, no realidad ni lo vital en sí, sino un artificio que cause una impresión similar a lo real. En definitiva, “el arte es un destilado de la experiencia total del hombre, pero filtrada a través de la imaginación y del trabajo hasta convertirse en un objeto, en un artefacto que no es ya la vida” [Caparrós, 1999: 129].

A la luz de este nuevo postulado, la crítica no necesita mantener ese carácter vitalista que caracterizaba a la que Torrente Ballester realizó durante los años cuarenta y cincuenta. Si la literatura es un artefacto, es necesario que se enjuicie como tal. Estas ideas tendrán vinculación con el desarrollo de toda la compleja y bien tramada teoría narrativa de Torrente Ballester, basada en su amplísima concepción de la realidad, dando pleno derecho de entrada a la fantasía e imaginación, y en una propia teoría del personaje literario.

A este respecto, hay que recordar que Torrente Ballester deslizaba el centro de atención de la crítica literaria desde el texto al propio autor. Se considere acertada o

nefasta esta tendencia, no se puede negar que mantenía coherencia con el presupuesto vitalista de la crítica torrentina. Y es que “siempre condiciona su lectura la calificación previa del personaje del escritor” [Caparrós, 1999: 118] porque el crítico debe mirar más allá de la propia literatura, y el valor de la <<sinceridad>>, como ya vimos, es uno de los puntos clave a tener en cuenta por el crítico. De este modo, en su *Literatura española contemporánea* menosprecia la poesía de Juan Ramón Jiménez porque “no fue un hombre importante”. Y sigue arguyendo que “consecuentemente, careció de esa noción indispensable para ser un gran poeta” [Torrente Ballester, 1949: 286]. Todos los autores que se ocultan tras una máscara, serán para nuestro autor, objeto necesario de enjuiciamiento crítico.

Pero a partir de la noción de la literatura como artefacto literario, la perspectiva cambia radicalmente. Y es que ya no tiene que importar que el autor sea <<sincero>>, sino que el que debe serlo es el personaje literario. En sus propias palabras, “lo que importa, y carece de significación sociológica, psiquiátrica y antropológica, etc., es el hecho de que <<alguien>> haya escrito unos millares de versos, donde una problemática determinada, la que sea, se expresa poéticamente de una manera definitiva e indeleble” [Torrente Ballester, 1975: 144]. El autor, entonces, debe importar sólo como creador, no como ciudadano concreto. Esta idea, según indica Caparrós [1999: 130], estaba ya presente en su *Literatura española contemporánea*, al explicar a Bécquer y la <<oscura germinación de la idea>>, pero, aún siendo así, en este punto hallamos un punto de evolución muy significativo en sus postulados críticos.

Creemos que este cambio en su concepción crítica, en definitiva, proviene de su profundización teórica sobre la novela a través de los autores estructuralistas³⁹⁴. En cualquier caso, creemos, con Alicia Giménez, que la evolución crítica de Torrente Ballester no le alejó de unos principios de honradez y coherencia que mantuvo como parte fundamental de su producción crítica y que “afortunadamente, Torrente no le temió al pecado de la crítica sincera, y aunque fue castigado por él, permaneció sin arrepentimiento” [Giménez, 1981: 100]. Sin arrepentimiento de su planteamiento crítico, siempre sincero, no de las ideas que expuso a lo largo de tantos años, ya que sí se pueden observar cambios de opinión dentro de su amplio ejercicio crítico.

³⁹⁴ Quien desee profundizar en la evolución crítica de Torrente Ballester, bastante más compleja de lo que podemos tratar en este trabajo, puede acudir a los dos trabajos del profesor Pérez Bowie incluidos en la bibliografía: Pérez Bowie, 2007 y 2008.

Profundizar en los conceptos que vienen a delimitar los nuevos postulados críticos de Torrente Ballester excede los propósitos de este acercamiento a sus ideas sobre la crítica teatral. En cualquier caso, sí que nos parece necesario reafirmar el carácter propio de su práctica crítica a lo largo de los años y visualizarla en relación con los otros proyectos críticos que se venían realizando para, de este modo, comprender mejor lo que de renovación tenía esta propuesta, más o menos acertada.

4.- La narratividad de lo dramático

4.1.- La novela en el teatro y el teatro en la novela. *Lope de Aguirre, el Peregrino y El golpe de Estado de Guadalupe Limón.*

Todo el análisis cronológico que hemos venido haciendo de la –tal como él mismo señala– “prehistoria literaria” de Torrente Ballester demuestra tanto su vocación teatral como su afán renovador, visible tanto en las divergentes influencias iniciales como en su definitiva y progresiva decantación hacia un estilo propio, unívoco y personal que le llevó a desarrollar las obras teatrales más logradas en su postrer etapa como dramaturgo. Pero las dudas, dificultades, falta de soluciones y prolífica imaginación de planteamientos y resoluciones fueron desencantando paulatinamente al autor ferrolano de esta vocación inicial, viendo la luz sus primeras narraciones ya en la década de los cuarenta.

A pesar de no ser ninguna de las dos obras narrativas ya analizadas puntos clave en su ejercicio novelístico posterior sino, más bien, origen difuso de una creación narrativa bastante perfeccionada, podemos encontrar en estas dos obras puntos claves que tendrán su reflejo en la producción dramática de Torrente Ballester. Los cambios afectan tanto al estilo como al planteamiento. Y es que *Javier Mariño y Gerineldo*³⁹⁵, son los vórtices que permitirán a nuestro autor adoptar una toma de posición diferente a la que anteriormente había mantenido en su producción exclusivamente dramática.

Las obras teatrales que seguirán a estas dos narraciones partirán de un concepto de la literatura diferente, con resultados mucho más teatrales, tal como hemos visto en el capítulo anterior. Sin embargo, no son esas dos las primeras incursiones narrativas de un hombre plenamente de teatro, como lo era entonces Torrente Ballester. De 1940 data su primera narración, que difícilmente se la puede tildar de cuento o de novela breve, como ocurre con algunas de sus creaciones posteriores, sino de crónica narrativa.

³⁹⁵ También habría que incluir el cuento *Cómo se fue Miguela*, de 1944, aunque éste en menor grado que las otras dos obras estudiadas.

Efectivamente, el parangón genérico no deja lugar a dudas de que nos referimos a *Lope de Aguirre, el peregrino*, una breve narración biográfica en la que “queda sólo el perfil protagonista, en pocos trazos que quieren ser seguros, y lo más general de su aventura” [Torrente Ballester, 1940: 120]. Publicada en la revista *Vértice*, un año antes de la creación de la revista *Escorial*, mantiene las líneas maestras de la revista en la posguerra. Aunque esta revista se caracterizara por su sección literaria, “en cuyas páginas y suplementos vieron la luz algunas de las mejores páginas literarias del falangismo”, durante la Guerra Civil no dejaba de ser en muchos momentos “frívola” [Trapiello, 2002: 235 y 246]. Sin embargo, la autodenominada *Revista Nacional de Falange* adquiere unos nuevos objetivos tras la contienda, preocupada ya en esos años por “despertar una nueva sensibilidad histórico-política entre sus lectores” [Mainer, 1972: 219]. Esa nueva nación de la que hablará un año más tarde Torrente Ballester en sus ensayos teatrales, publicados ya en la revista *Escorial*, está presente en la revista *Vértice*, nacida en la Guerra Civil y que, en la inmediata posguerra planea el “resurgimiento de las virtudes heroicas (aunque concebidas bajo la impronta del más entusiasta gregarismo), perdidas en la vida colectiva nacional por culpa de tantos años de historia liberal e individualista, uno de los temas favoritos de la revista y base de su interpretación de nuestra historia” [Mainer, 1972: 220].

Todo este contexto es perfectamente adaptable a aquel en que Torrente Ballester diserta sobre las direcciones que ha de tomar el nuevo teatro, sobre la idea de Imperio, aunque sea enfrentándose a la idea de su compañero Antonio Tovar, y sobre el devenir de la revolución nacionalsindicalista³⁹⁶. Y, cómo no, su biografía narrativizada de Lope de Aguirre, mantiene aquella misma impronta que impuso a su obra teatral un año después. En realidad, más que una narración, una *novella* o un cuento, *Lope de Aguirre, el Peregrino* parece una hoja de ruta desde donde empezar a hilvanar los hechos históricos con la fabulación que llevará a cabo en su obra dramática un año después.

En las páginas de *Lope de Aguirre, el Peregrino* se percibe, más que una biografía histórica del personaje, un primer envite a la Historia para literaturizarla, sin grandes alardes, sin las pretensiones del teórico y dramaturgo que se enfrentaba a esta

³⁹⁶ Sus textos, *Las ideas políticas. El Liberalismo o sus Antecedentes históricos de la subversión nacional*, casan perfectamente con estas ideas defendidas en *Vértice* y que, al menos en una gran parte, retomará *Escorial* un año después.

idea en su propio campo, el teatral³⁹⁷. Si nos atenemos a las fechas de su “Diario de trabajo” en lo referente a la composición de *Lope de Aguirre*, la contemporaneidad del texto narrativo y el dramático es prácticamente exacta, con escasos meses de diferencia³⁹⁸. De este modo, el trabajo para la revista *Vértice* sobre Lope de Aguirre parece ser el predecesor de aquellas notas de trabajo que nos han llegado de manera fraccionada y escasa sobre su trabajo literario acerca de la figura del Peregrino. Si bien la creación guarda un celosísimo rigor con el cuaderno de estilo de la propia revista no es difícil suponer que el trabajo guardara especial dificultad para Torrente Ballester, ya que en cuestión de estilo y planteamiento eran plenamente coincidentes las propuestas de la revista con las del propio autor en estos años.

La creación tiene tanto de histórico como de literario, incluso se podría decir que más, pero mantiene esa distancia que el ferrolano exigía para las creaciones artísticas, ya sean dramáticas o narrativas, en sus críticas teatrales, tal como señalamos. En ellas se desgranaban los grandes acontecimientos de la vida de Lope de Aguirre pero no reduciéndose a los meros acontecimientos, sino tomando la propia figura como centro de la narración. De este modo, su figura es atrayente “desde el punto y hora en que proclamó su rebeldía, [ya que] se sumió en un drama íntimo y silencioso que había de minar su fortaleza y reducir a la nada su indómita energía” [Torrente Ballester, 1940: 128].

Resulta paradójico cómo una biografía sobre quien “no se sabe demasiado bien, ni se sabrá, porque las crónicas del tiempo no se cuidan sino de grandes personas” [Torrente Ballester, 1940: 125], escarba no ya en los acontecimientos sobre su vida, sino en la personalidad y en la intimidad de sus acciones, sus motivaciones y sus dudas. Pero aquí radica parte de la literaturización de este relato, lo narrativo de la crónica, como hemos indicado antes: del mismo modo que *Lope de Aguirre* supone un tratamiento del tema del poder a través de una figura histórica de la que se toman ciertos datos y acontecimientos históricos, *Lope de Aguirre, el Peregrino*, supone el

³⁹⁷ No se puede olvidar que por aquel entonces Torrente Ballester acababa de ganar la cátedra a Profesor de Instituto y enseñaba Historia de América. Su aproximación a la figura de Lope de Aguirre ha sido documentada por el propio autor en varias ocasiones, como señalamos oportunamente al hablar de la obra teatral homónima.

³⁹⁸ El propio Torrente Ballester lo deja meridianamente claro en la introducción a su propia creación, al sugerir que “téngase esta biografía como la primera vuelta a una Jericó nada fácil al asedio; como promesa, también, de más granada y conseguida obra futura” [Torrente Ballester, 1940: 120].

planteamiento del tema, narrativizado, sin grandes alardes literarios, pero sí con una prosa arcaizante más propia de las crónicas que no le hicieron referencia que del lenguaje de una biografía moderna. Es más, como indica el propio autor, “nosotros, con la libertad que da la poesía, y con su impulso también, queremos averiguar qué pasaba en aquella alma, y exponerlo en breve síntesis hipotética, si certera mejor, con aspiración de belleza en todo caso” [Torrente Ballester, 1940: 144]³⁹⁹.

Efectivamente, el paralelismo entre el texto narrativo y su mejorada versión dramática comparte un mismo esquema tripartito, “Las desventuras del español gallardo”, “El rey de copas” y “El fuerte Caudillo”. Cada uno de estos corresponde a uno de los actos de la crónica dramática, presidida por cada uno de los generales, aunque sigue siempre omnipresente la figura de Lope de Aguirre: Pedro de Orsúa, “caballero navarro, descubridor de tierras y fundador de ciudades, era un auténtico cabeza hueca”; Fernando de Guzmán, “de buena casta, aunque bobo” [Torrente Ballester, 1940: 130 y 136]; y, finalmente, el propio Lope de Aguirre, que es definido de la siguiente manera:

“Blasfemaba de Dios y hacía sarcasmo de todo, aparatosamente, cuando había gente delante; pero no sabemos qué haría en soledad, viendo maltrecha su fortuna y todo encaminado al peor suceso. Quizá su hija, la dulce Elvira, puesta por Dios a su lado para salvar algunas vidas, le instara al arrepentimiento, y lo que a nadie escuchara con sosiego, toleraba a su hija por amor [...] Era Antón el mayor malvado, sin remisión posible ante ninguna justicia, y por ello el único seguro de todos, el que no le habría de faltar en la hora suprema. Único espectador que le escuchara en calma, no por terror, sino por común destino”
[Torrente Ballester, 1940: 149]

Otra figura primordial en el drama como es la de Inés queda perfilada de tal modo que su aparición en la versión dramática de la obra resulta tan necesaria en esta narración como, posteriormente, en el drama. En el caso de doña Inés, su breve

³⁹⁹ Nótese que el discurso del Faraute al comienzo de la obra dramática redundaba en la misma idea, tal como señalamos en su momento.

definición en el texto abarca diferentes escenas del primer y segundo acto, pero siempre concuerda perfectamente con la definición proporcionada en la biografía del Peregrino:

“Los amores de Orsúa y doña Inés son la parte romántica de la expedición, y no vamos a insistir en ellos, porque el peso de esta breve biografía gravita sobre la persona de Aguirre. Cómo fueron esos amores, no se sabe, pero hay razones para suponerlos infelices. Es el hecho que Pedro de Orsúa cambió de carácter, se hizo melancólico y disimulado, mentiroso y poltrón, y hasta los más amigos tuvieron quejas de su comportamiento” [Torrente Ballester, 1940: 132]

Como se puede ver en el caso de Aguirre y de Inés, la creación artística prima sobre la histórica, ya que de uno “no sabemos qué haría en soledad”, mientras que de ella “cómo fueron esos amores, no se sabe”. Aquí es donde radica la literarización de la biografía, la primacía de la verdad poética sobre la histórica. La figura de Inés es desarrollada en virtud de esa arquitectura teatral que conforma Torrente Ballester en su drama y que sólo se atisba en la narración. El mismo caso es el del fraile, del que únicamente indica Torrente Ballester que “entra en tratos con un fraile de influencia que quiere reducirlo, y le envía cartas maravillosas de osadía y altivez” [Torrente Ballester, 1940: 146]. Esta idea queda perfectamente reflejada en el enfrentamiento dramático de la escena V del acto III. Lo mismo se puede decir del “finchado general” Guzmán, quien hizo acta para conformar después “casa real, servidores y gentilhombres del sorprendido sevillano, primera Alteza, y postrera de aquellas latitudes” [Torrente Ballester, 1940: 139 y 140]. Por último, lo mismo puede decirse de lo que el propio autor deja atisbar en las referencias citadas de Pedro de Orsúa, Elvira y Antón.

Del mismo modo la biografía muestra al mismo Aguirre que en el drama, que no se corresponde plenamente, recordémoslo, con el personaje histórico:

“Con grandes voces refería Aguirre su vida fantásticamente, y también sus proyectos, sin que una sola vez asomaran las torturas de su corazón. Iniciaba ante el pequeño concurso la farsa que más tarde desarrolló con un marco de tragedia sobre las aguas revueltas del Amazonas. En las noches, de vuelta al hogar, donde Elvira rezaba y cosía como honestísima doncella, a solas consigo mismo y frente a frente con su destino, pensaba

acaso que todo aquello era una traición; que estaba perdiendo el tiempo en voces y mentiras” [Torrente Ballester, 1940: 129]

La obra narrativa, por tanto, no sólo lleva el germen de la obra teatral, sino que es la hoja de ruta según la cual se conformará el drama⁴⁰⁰. Incluso Torrente Ballester llega a plantear posicionamientos dramáticos en la narración, como la estructura esquematizada en tres actos, con un breve prólogo que introduciría el texto y la juventud del conquistador vizcaíno, y sus breves secuencias a modo de escenas. Estas escenas, como la anteriormente citada del fraile, son calcadas del esquema narrativo al teatral. Incluso el final de ambas obras no es similar, sino que es idéntico:

“<<Mal tiro>>; dióle el segundo en el medio de los pechos, partiéndole el corazón, y con el último aliento dijo, finalmente: <<Éste sí que es un buen tiro>>, y se murió” [Torrente Ballester, 1940: 153].

Pero el mismo autor plantea en la propia narración posturas más teatrales que narrativas, como por ejemplo al suponer a Inés “mayor papel en el segundo acto del drama que el que le dan los historiadores, y creemos que aquel arrepentimiento y discordia nació de su consejo y de su afán” [Torrente ballester, 1940: 141]. Pero si en algún momento la creación teatral desborda la obra narrativa es el momento del parlamento del autor en los siguientes términos:

“rogamos al lector que se olvide de que estamos en el siglo XVI y en las Indias españolas; que los expedicionarios llevan nombres sonoros y anticuados, trajes pintorescos y armas de acero sobre los pechos. Imagínelos hombres solamente, de cualquier tiempo y en cualquier parte. No importa el siglo la localidad. Ahora no hay historia, solamente pasiones, es decir, tragedia [...] Ambición, envidia, sexo: e ahí los móviles reales [...] Hay muy pocos leales, que muy pronto caerán, y dos personajes interesantes: la mujer hermosa que provoca el deseo en casi

⁴⁰⁰ La única inclusión del drama respecto a la biografía es la de Pedro de Alместo, muy relevante en la crónica dramática por su relación con Elvira y con el propio Aguirre, ante el que, como vimos, se humaniza (escena VIII, acto III).

todos, alegre, desenvuelta y coqueta, y el hombre oscuro, que en el sosiego de la tienda maquina las trazas de su ocasión. A su lado está una niña, única ejemplar entre todos los ejemplares de la compañía, y un portugués, Antón Llamoso, el perro más cruel que se recuerda. Es el amigo y confidente de Aguirre, y queremos imaginarlos hablando el uno incasablemente, escuchando el otro, acaso con aire de ironía, las imaginaciones desenfrenadas del futuro tirano” [Torrente Ballester, 1940:134].

Todo este planteamiento metaficcional, aquel al que tanto recurrió en sus dramas Torrente Ballester, es el que tratará de llevar a escena en su *Lope de Aguirre*, pero no ya rogando al lector que imagine, sino llevando al espectador a la vivencia actual de lo visto y representado, principalmente a través del discurso metateatral del Faraute. El teatro ofrece la posibilidad, a través de los numerosos lenguajes que utiliza para expresar la totalidad del mensaje, de no imaginar, sino de presentar de manera identificativa lo representado con lo propio. De hecho, y como se recordará, este es la idea que el propio Torrente Ballester manejaba en su artículo “¿Qué pasa en el público?”, de 1942. Es exactamente esta enajenación del público teatral la que diferencia la propuesta narrativa de la dramática, las posibilidades que ofrece a un teórico del teatro el arte escénico respecto de la narrativa. Y por esto mismo, Torrente Ballester introduce en su *Lope de Aguirre* una nota sobre la decoración, para señalar que “los trajes que los actores vistan, siendo antiguos, no tienen por qué ser exactamente los que bajo el reinado de don Felipe II se usaban [...] imagínelos el lector vestidos a una usanza antigua, pero convencional: basta con que sus trajes dejen impresión de lejanía” [*Lope de Aguirre*, 1982a, I: 217-218].

De este modo, lo que narrativamente no puede lograr, en el teatro se sirve de otros lenguajes para manifestarlo, apoyándose en aquella concepción de la alienación del espectador para tratar el tema tan universal de las pasiones descritas en el texto narrativo. Y es que esas pasiones de “ambición, envidia y sexo” [Torrente Ballester, 1940: 134] se muestran teatralmente sin explicarlas, únicamente a través de la acción de los personajes. Esa historia romántica entre Inés y Orsúa, que la biografía de Lope de Aguirre no exige, está plenamente desarrollada en la obra teatral, como las suposiciones del autor sobre la relación de Aguirre con Elvira, Antón y con él mismo. Lo que supone el narrador, lo ve el espectador a través del trabajo del dramaturgo, lo que vuelve a

presentarnos su biografía de *Lope de Aguirre, el Peregrino*, como un cuaderno de trabajo de su obra teatral.

Sin embargo, y como señalamos al principio, el propio autor desarrolla la narración con elementos propiamente artísticos, literarios, ajenos a la mera recreación histórica biográfica, tal como lo hará, en mayor medida, en su obra dramática. El autor, como hemos señalado, supone, crea la biografía a partir del personaje, pero no sobre su realidad histórica, sino a partir de su renuncia al rey de España, “segunda gran transformación de su alma, suponiendo la primera aquel momento solemne en que dejó de creer en Dios” [Torrente Ballester, 1940: 128]. Todo es suposición, creencia, desconocimiento, intuición, pero siempre verosímil; porque, sencillamente, es creación poética, en forma discursiva, de lo que pretende plantear artísticamente de forma dialogada y teatral.

El planteamiento de *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, por el contrario, es totalmente diferente al de *Lope de Aguirre, el Peregrino*, tanto en su posicionamiento temático como en el desarrollo narrativo del mismo. Ya no nos encontramos un esquema, unas notas de trabajo sobre un proyecto teatral en forma artística, sino un posicionamiento ante la Historia diferente y un modo de presentarlo basado en otros recursos, los narrativos, que imponen distintas limitaciones al autor. Como él mismo advierte “es indudable que los géneros narrativos conceden al escritor mayor tiempo y mayor espacio que los dramáticos: no tiene uno que limitarse a un escenario, no tiene que concentrar la acción, por mínima que sea” [Torrente Ballester, 1993: 8]. Si la biografía narrativa de Lope de Aguirre no requería tales cualidades, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* utiliza todas aquellas posibilidades que el género narrativo le ofrece para desarrollar el tema de la creación y falsificación del mito que *El retorno de Ulises* no deja sino entrever.

Señalamos al hablar de *El retorno de Ulises* que el planteamiento del tema del mito, de la dicotomía entre la imagen y la realidad era la base de un magno proyecto bajo la figura de Clavijo, de la que surgieron, junto a la obra dramática, una multitud de temas, ideas y planteamientos que se fueron colando a lo largo de toda su producción narrativa⁴⁰¹, pero, especialmente, en su obra *El golpe de estado de Guadalupe Limón*. Del mismo modo que ocurría en *El retorno de Ulises*, y tal y como recurrirá en su

⁴⁰¹ “En un principio fue el magma, y que de él salieron, por fragmentación poética, varios temas posteriores” [Torrente Ballester, 1982a: 23].

posterior novela *Ifigenia*, Torrente conforma un mundo literario donde puede atacar encriptadamente aquellos hechos con los que estaba disconforme.

Efectivamente vimos ya que en *El retorno de Ulises* existía un referente extratextual acerca de la creación de los mitos históricos creados tras la Guerra Civil, y que esa manipulación histórica era la que criticaba Torrente Ballester al enfrentar al mitificado ante su propia imagen, expresado teatralmente a través de esa escena en la que un Ulises ciertamente avejentado aparece al lado de portentoso retrato que refleja su imagen mítica, acentuando de este modo la contraposición, la mentira y la invención de la historia acerca de la figura de Ulises. En una línea similar, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* parodia en cierta medida “el discurso histórico, con sus pretensiones de objetividad y veracidad” [Benítez, 1989: 108].

El planteamiento para esta desmitificación del discurso histórico lo busca Torrente Ballester no ya en el teatro, sino en la novela, género más receptivo que el teatral para la inclusión de determinados discursos y su mimesis crítica de los mismos, es decir, su parodia. *El golpe de estado de Guadalupe Limón* se convierte, de este modo, en una mezcla de géneros como el dramático –con la transcripción del acto de una comedia en la novela–, el memorialístico –con la inclusión de parte de las memorias del militar Ramiro Mendoza–, la novela epistolar –con el intercambio de cartas entre Guadalupe y Juan Villegas, donde se nos presenta la muerte de Clavijo–; canciones, edictos, poemas y un prólogo muy teatral, por el sincretismo que permite, basado en los cuatro periódicos de la capital que introducen al lector en la situación inicial de la novela; todo ello orientado a la creación de un discurso pretendidamente histórico pero que el propio narrador a través de su actuación subvierte y desarbola.

De este modo, Torrente Ballester plantea un tema dramático en su origen a través de los recursos propios de otro género, el narrativo. Las posibilidades compositivas de la novela sirvieron como panacea al ferrolano para solventar aquellas múltiples dificultades con las que se topó en la composición teatral de *El sucesor de sí mismo*. Esto no supone una depreciación de lo dramático sobre lo narrativo, sino únicamente la mejor adaptación de las posibilidades compositivas de Torrente Ballester a un género que a otro. La elección del género supone, en cierto modo, una derrota del Torrente Ballester dramaturgo, que decide novelar el tema de la creación del mito por

las posibilidades que le ofrece el género, aunque no supone un abandono del teatro, ya que coetánea será *El retorno de Ulises y Atardecer en Longwood*⁴⁰².

Y es que a pesar del acertado juego dramático con el género trágico en *El retorno de Ulises*, donde subvierte las convenciones del género a través de la desmitificación y de las referencias metateatrales que señalamos en el apartado correspondiente, Torrente Ballester decide recrear paródicamente la creación del mito histórico a través de la novela, convirtiendo la parodia, de igual modo que luego hará en *La saga/fuga de J. B.*, “en el principio estructural de la narración” [Benítez, 1985: 13].

Verdaderamente *El golpe de estado de Guadalupe Limón* supone una continuación temática y compositiva de *El retorno de Ulises*, pero con las modificaciones propias del cambio de género existente entre ambas obras. Lo que sintéticamente muestra el autor en la comedia, puede expresarlo más ampliamente y a través de recursos compositivos muy variados en la novela, lo que no hace de ésta una mejor obra que la anterior, sino, sencillamente, diferente.

Lo que de parodia del género tiene *El retorno de Ulises* con la expectativa de una tragedia por el tema clásico y reflejada en escena por las propias palabras de los personajes que esperan una tragedia, aunque termine por ser una especie de farsa o mojiganga, se torna en parodia igualmente en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, pero esta vez de un tipo de novela histórica con marcados tintes folletinescos, donde el autor asume el papel desestabilizador de expectativas genéricas a través de diferentes recursos.

La multiplicidad de géneros en *Guadalupe Limón* a la que antes aludíamos es, precisamente, la base sobre la que se articula esa parodia intertextual. De este modo, el Prólogo se presenta como una crónica donde se presentan los hechos previos para situar la acción que se va a narrar, pero se hace de manera muy particular, a través de “extractos de los cuatro diarios capitalinos que presentan versiones divergentes de los sucesos revolucionarios, luego retractadas, a favor de la versión oficial, publicada por todos” [Pérez, 1983: 441]. Aunque Janet Pérez considere este prólogo como un medio de desbaratar otro mito contemporáneo, el de la prensa libre, nosotros creemos que no

⁴⁰² Como explicaremos más adelante, la común idea entre los estudiosos de la obra torrentina de que el fracaso teatral de sus obras es la causa del abandono del teatro es sólo parcialmente cierta, ya que será el fracaso de toda su concepción literaria, al ser rechazados por el sistema todas sus obras, ya sean narrativas o teatrales, el motivo de su momentáneo abandono de la práctica literaria.

es necesario extender el juicio más allá de la volatilidad de la historia creada y contada por unos para beneficio propio, del mismo modo que lo utilizó ya en *República Barataria* a través de los tres altavoces que presentaban la comedia. La historia, tal como se presenta en el Prólogo, es una creación que ofrece multitud de facetas y que termina por ser determinada y creada por los vencedores, tergiversando en su favor todos los acontecimientos.

Pero el narrador pretende ofrecer al lector la verdadera historia de Clavijo que nada tiene que ver con lo que los periódicos primero y la Historia después han dejado escrito:

“La muerte de Clavijo no fue el episodio culminante de la lucha entre la ciudad y el campo; ni siquiera fue la muerte con que un buen dramaturgo hubiera concluido el drama de su vida: mucho menos la que él hubiera esperado. Fue una muerte cocinada por Guadalupe y Rosalía, sin que, en el primer momento ninguna de las dos pensase en las consecuencias históricas y literarias de sus tiquismiquis” [Torrente Ballester, 1963: 14-15]

Todo aquello que la historia parece respaldar no es sino una farsa, una creación, una mentira que surge de “esa manía de los historiadores, empeñados en que los grandes acontecimientos deriven de las grandes ideas y no de pequeñeces” [Torrente Ballester, 1963: 14]. A partir de aquí empieza la verdadera historia de Clavijo, que no es sino *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, tan distante de la supuesta historia conocida como señala el narrador desde el mismo prólogo. La obra se presenta como la crónica histórica del mito de Clavijo, al que se le supone caído por altas conspiraciones, ambiciones políticas y juegos de poder en un país sudamericano durante el siglo XIX, pero al que Torrente Ballester contrapone el discurso folletinesco de ambiciones particulares de dos mujeres cuyo móvil no es otro que el odio que se tienen mutuamente.

Si el drama *Lope de Aguirre* partía de la historia para recomponerla en base a la verdad poética *El golpe de estado de Guadalupe Limón* parodia y satiriza la creación del mito histórico a través de una supuesta historia que ha sido desvirtuada y que se presenta por primera vez en sus verdaderas dimensiones. Ya no hay una verdad poética que dirija los hechos históricos hacia la culminación de la obra, sino una creación que

trata de subvertir los valores del discurso histórico, subvirtiendo la formalidad del procedimiento a través de diferentes recursos, especialmente, la inclusión de la voz del narrador.

Bien es cierto que esta postura ya fue adoptada por Torrente Ballester en sus dos últimas composiciones dramáticas, *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*, pero con una pequeña diferencia: no se presentaban hechos históricos en sí, sino mitos, creaciones convencionalizadas que permitían una más rápida identificación por parte del público del bagaje de los personajes y de la situación. Gran parte de los problemas compositivos de Torrente Ballester en torno a su *Clavijo* se referían a la necesidad de presentar no sólo la contraposición entre la imagen y la verdadera dimensión de la persona, sino de crear ese mito al que, más tarde, había de enfrentarse el personaje. De este modo, la creación del drama se extendió a la trilogía imaginada, donde la vida del personaje, la mitificación de éste y el posterior enfrentamiento entre ambas se repartían en los tres dramas que se podrían haber representado por separado, según el planteamiento del autor, pero que conformaban una unidad dramática.

Las dificultades técnicas y compositivas para crear tal drama hizo que el autor se decidiera por partir de mitos ya conocidos, donde lo colectivo de su esencia permitiera plantear únicamente ese enfrentamiento entre el personaje y el mito. Así, recordemos, *El retorno de Ulises* no crea mito alguno, sino que se sirve de uno ampliamente conocido para plantear en el escenario esa contraposición entre lo creado por los demás y la realidad de cada uno. De modo análogo pero no igual, *Atardecer en Longwood* se servía de una figura mitificada, Napoleón, situada, ciertamente, en una realidad histórica, pero que sirve igualmente como contraposición del mito y del hombre.

El género narrativo, sin embargo, ofrecía la posibilidad a Torrente Ballester de afrontar más cómodamente su idea de la creación del mito histórico. En realidad lo que hace Torrente Ballester es crear en la Sudamérica del XIX un trasunto de la sociedad española, donde los discursos sociales y políticos han creados esos mitos que no tienen verdadera esencia mítica, sino que se reducen a unos intereses particulares y mundanos. Es, por tanto, *Guadalupe Limón* una muestra de creación de discurso histórico a través de “procedimientos literarios indirectos para atacar la retórica oficial, los abusos de poder, las falsificaciones de la historia” [Becerra Suárez, 2003: 54]. Pero esta mediatización del discurso narrativo, como hemos dejado entrever ya, es el medio para desenmascarar todo ese proceso intencionado de desvirtuación y creación de una

realidad beneficiosa para el poder. Como volverá a suceder en sus siguientes obras narrativas, que analizaremos en el siguiente apartado, la presencia del narrador es la que conforma esa paródica y satírica visión de la Historia.

Es la propia voz del narrador, como decimos, la que desvirtúa el discurso pretendidamente histórico. Un ejemplo lo encontramos en aquel momento en que Guadalupe Limón recuerda el nombre de Clavijo para encabezar aquella revolución que pretendía derrocar a su enemiga Rosalía Prados. El narrador describe éste como el momento que “los historiadores no han calibrado bien [...] no le han concedido la importancia que tuvo, probablemente lo ignoraron” [Torrente Ballester, 1963: 152]. Para justificar tal afirmación sus argumentaciones remiten a fuentes pseudohistóricas, aquellas que refieren el momento, como “una <<Oda descriptiva>>, que, naturalmente, lo describe, y una <<Oda>>, a secas, que naturalmente lo canta” [Ibíd.]. La propia voz del narrador es la que desvirtúa, a través de su posicionamiento y sus comentarios estas fuentes pretendidamente históricas, como esos “seis o siete dramas que representan su heroicidad y desventura” [Torrente Ballester, 1963: 153].

El lenguaje del narrador, que parte desde una perspectiva omnisciente, es, en muchos casos, un lenguaje hipotético, subjuntivo, –“hubiera sucedido”, “hubiera sido”, “fuera” [Torrente Ballester, 1963: 154]–, conjeturando no sólo las reacciones de los personajes sino la posibilidad de que la historia hubiera sido de otro modo. De este modo, el narrador pasa de ser “recopilador de documentos a burlador que va destruyendo los textos que crea” [Benítez, 1989: 111], siempre a través de la parodia del género histórico y del mismo modo que lo haría en el teatro, a través de las propias acciones de los personajes. El tono muchas veces mundano de algunas partes de su discurso, con un lenguaje coloquial y frases irreverentes, “mariposeaban los caballeretes”, “fastamón con charreteras”, “se preparaba el rigodón”, “Guadalupe se arrebujo más todavía” [Torrente Ballester, 1963: 40, 47, 195 y 285], se contraponen a ese espíritu y lenguaje histórico del que pretende impregnar a la obra, resultando una parodia de este tipo de discurso.

Pero no sólo se desmitifica este tipo de discurso a través del lenguaje del narrador, sino también a través de su modo de presentación, donde más de una vez la crónica histórica da paso a paródicas secciones crítico-bibliográficas, como sucede con la lectura y presentación de novela de Rosalía, *Arminda o la pasión entre dos hombres*, o los diferentes poemas que le sirven al autor como fuente histórica, de los que citamos

anteriormente dos de ellos⁴⁰³, o el acto transcrito como fuente histórica del supuesto drama *Guadalupe Limón*, donde

“Francisco José Fierros el dramaturgo, quiso, efectivamente, ser verídico; más que verídico, realista. Pero insensiblemente gravitaba sobre él la lectura de Hernani. Además, como se verá, la necesidad dramática y las exigencias de un público entusiasta le obligaron a deformar situaciones y caracteres. Su drama, si por una parte es un mal drama, por la otra es un documento que no merece fe” [Torrente Ballester, 1963: 200-201]

Frente a estas anotaciones extemporáneas aparecen otras más características y propias del discurso histórico, como la ya citada correspondencia entre Guadalupe Limón y Villegas, las memorias y el “plan revolucionario” de Mendoza, las fichas donde Guadalupe pergeñaba el grupo revolucionario, las inscripciones de los monumentos erigidos tras el triunfo de la revolución, o el informe de uno de los espías de Lizárraga sobre una de las reuniones en casa del banquero Uriarte [Torrente Ballester, 1963: 70-75, 262-264, 139, 320 y 162-163]. De este modo, Torrente Ballester parodia el discurso histórico con fuentes acreditadas, al presentarlas a través de la voz de un narrador que las subvierte y hace coexistir con otras fuentes que muy poco deben a la historia sino más bien a la creación poética o la imaginación popular.

Resulta bastante evidente que este planteamiento, tanto por la diversidad de técnicas utilizadas como por la constante y determinante presencia del narrador en la novela, es incompatible con la presentación escénica de esta obra. Sin embargo, y como veremos en el último apartado, existe una clara dependencia de la creación narrativa en esta novela respecto de la dramática, no sólo en la estructura general de la obra, presentada en tres actos bien diferenciados, sino en la conformación de los diferentes

⁴⁰³ Otro poema que aparece citada y reproducido como fuente histórica lo introduce el autor argumentando que “lo hallé en varias revistas, con títulos diversos: <<Romance de la esperanza>>, <<Romance de las interrogaciones>>, <<Romance de las vitalitas>>, siempre considerado como popular y antiguo. El lector observará fácilmente que es culto, muy elaborado y posterior a 1928. Lo transcribo aquí por razones de arquitectura literaria y como homenaje a cierto gran poeta que presidió su epifanía. Quizá no sea oportuna esta declaración, pero el que lo juzgue así, que no lea esta nota” [Torrente Ballester, 1983: 183-184].

capítulos a modo de escenas de un mismo acto, donde las numerosas escenas de diálogo de las que se sirve Torrente Ballester aparecen confeccionadas de manera muy teatral, reduciendo en éstas la presencia del narrador, que funciona únicamente como introductor de auténticas didascalias teatrales.

Pero si el cambio de género conlleva unas obligadas modificaciones sobre el modo de composición de la obra, el tema mantiene esa misma línea que muestra *El retorno de Ulises*. La figura del mito de Clavijo sobrevuela esta novela, del mismo modo que la figura de Ulises en el drama. Son dos personajes que tienen un papel bastante reducido como personajes de las obras si se compara con el papel que su figura mítica ejerce en las mismas. Si Ulises hacía acto de presencia al final del primer acto de la comedia, Clavijo aparecerá únicamente en la primera parte de la obra, presentándose, al igual que Ulises, como una figura superada por su leyenda: “Se me atribuyen tremendas ambiciones. Todo falso” [Torrente Ballester, 1963: 53].

Así pues, los distintos puntos de partida de *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y el de *El retorno de Ulises* guardan una afinidad temática que hace resaltar la preocupación torrentina por el tema del mito y, ligado a éste, el del poder. Si Ulises debe enfrentarse a su propia leyenda y salir derrotado, Clavijo advierte para sí un final paralelo, al afirmar que “la muerte y la derrota descubren lo que hay detrás [...] oír a todo el mundo decir: ¡Qué gran mentira la del héroe Clavijo! ¡Qué gran estafa!” [Torrente Ballester, 1963: 54]. Sólo las circunstancias hacen de él un gran hombre porque es necesario⁴⁰⁴ y está dispuesto a asumirlas en vida, pero, tras ésta, sólo queda la verdad del hombre. Coinciden ambos personajes en la supeditación del hombre a la imagen, con la diferencia de que Clavijo no tendrá que enfrentarse a su mito.

¿Y si Ulises no hubiera partido para Troya y no se hubiera engrandecido su leyenda con su argucia, la odisea de su regreso, sus aventuras y sus triunfos amorosos? Quedaría como el rey de Ítaca, un personaje más de la Historia, que hubiera podido correr la misma suerte de Clavijo y entronarse como leyenda, “soy el poderoso, el victorioso”, dice de su propia leyenda Clavijo [Torrente Ballester, 1963: 53], pero nunca conformarse como un mito. Pero Ulises partió a Troya y se mitificó su figura por sus desgracias, sus problemas, sus triunfos y sus salidas airoas, siempre con la inestimable ayuda –en la obra de Torrente Ballester–, de Penélope, que cantaba al rapsoda

⁴⁰⁴ “Llegué al poder arrastrado por las circunstancias y me mantengo en él por necesidad” [Torrente Ballester, 1963: 53].

durmiente la supervivencia y la grandeza de Ulises. El autor ferrolano ya desmitificó esa figura, la enfrentó a su propia realidad y ésta no pudo con ella; pero lo que se plantea ahora es otro aspecto que despunta en *El retorno de Ulises* y que se planteaba en esa trilogía dramática de *Clavijo*: la creación histórica del mito.

En el drama es Helena, a través de la voz de Telémaco, la que nos desvela el origen del mito de Ulises:

“Si Calipso, Circe o Nausicaa aseguraban que mi padre era un grande hombre, lo hacían para justificarse de habérsele entregado a la ligera y por compartir un poco de aquella gloria que ellas mismas habían inventado. Y si el gigante Polifemo y los Titanes proclamaban su heroísmo, era por no pasar la vergüenza de que alguien tan pequeño como Ulises los hubiera derrotado” [*El retorno de Ulises*, Torrente Ballester, 1982a: 173]

En *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, por el contrario, toda la novela nos presenta ese proceso de creación mítica, desde el reconocimiento del propio Clavijo de lo excesivo de su leyenda, hasta la creación del mito por Guadalupe en beneficio propio. Si su enfrentamiento con Rosalía Prados le hizo acercarse a Clavijo en vida, su muerte le valdrá para encender los ánimos revolucionarios del pueblo invocando el nombre del antiguo héroe, ya casi olvidado [Torrente Ballester, 1963: 155-159]. A esta estratagema contribuye Rosalía también por propio interés, exacerbando los ánimos de los barrios populares descontentos “levantando la liebre de Clavijo” [Torrente Ballester, 1963: 163], para, de este modo, “recibir el informe de todos esos sucesos y entonces tú no tienes más que atribuir a Guadalupe la responsabilidad” [Torrente Ballester, 1963: 165].

La figura de Clavijo, tal como él mismo predijo, se difumina con el paso del tiempo y no es recordado, hasta que “apareció un nombre en la mente de Guadalupe” [Torrente Ballester, 1963: 151], “el hombre conveniente, ese que no hace sombra, que no exige gloria ni poder o que se muere a tiempo” [Torrente Ballester, 1963: 149]. Aquí se crea el mito de Clavijo, del mismo modo que el de Ulises, a partir de intereses personales.

De este modo, *El retorno de Ulises* y *El golpe de estado de Guadalupe Limón* guardan entre sí una clara semejanza en lo que respecta a la línea argumental. Pero

también con otras dos obras, una anterior, *Gerineldo*, y posterior, *Atardecer en Longwood*, a través de la dicotomía entre la convencionalización histórica y la realidad. Las ya citadas dificultades en torno a la composición de esta creación de un mito han sido ya referidas y estudiadas y las definió perfectamente Torrente Ballester en su “Diario de trabajo”, principalmente a través de sus anotaciones del día 19 de marzo de 1942, donde el cuerpo temático de *El golpe de estado de Guadalupe Limón* tiene un esquema dramático bastante similar al que terminará por conformarse en la obra narrativa. Si se comparan las anotaciones del día 19 de marzo de 1942 y del 15 de junio de 1943 [Torrente Ballester, 1982: 300-303 y 329-331], citadas por partes a lo largo de este trabajo, se puede ver claramente el punto de origen común de ambas obras: cómo desde la idea original del tema de la gloria en la trilogía dramática devienen dos temas más reducidos, el del enfrentamiento entre el hombre y el mito y el de la creación del mito histórico. La imposibilidad de dar realidad dramática a esta idea hizo que el tema derivara hacia planteamientos más reducidos, como se ve en las anotaciones del año 1943, y que finalmente terminara por conformarse dramáticamente en *El retorno de Ulises*, dejando la creación del mito histórico para una obra narrativa.

De este modo, y sin poder considerarse una de las mejores novelas de Torrente Ballester, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* viene a confirmar esa línea evolutiva que apareció ya 1944 con *Gerineldo* y con la que comparte una misma dirección tanto sus obras dramáticas *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*, como las siguientes narraciones que escribe y que analizamos en el siguiente apartado.

4.2.- La literatura como juego: de *Historias de humor para eruditos* al juego teatral de *Una gloria Nacional* (1962)

La desmitificación de las realidades históricas, en el caso de Clavijo, o míticas, en el caso de Ulises, son el prefacio de una creación poética que, sin renunciar nunca a la Historia, al mito o la creencia popular y tradicional, cambia radicalmente su planteamiento teórico, radicalizando la postura desde la poetización de la Historia, como en el caso de *Lope de Aguirre*, hasta el convencimiento de que “la historia es fundamentalmente construcción y, en consecuencia, mentira” [Becerra Suárez, 2005: 33].

Este cambio de concepción de la realidad circundante, ya no mutable sino creable, plantea un nuevo modo de creación para Torrente Ballester. Ya no se trata de adecuar los materiales históricos sobre los que se trabaja a la verdad poética, sino de crear mundos ficticios, tan reales y verosímiles como la propia historia. Se trata, como hizo en *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*, de jugar con lo consabido, con la historia, con el mito, enfrentarlo a una nueva realidad creada por el autor, que es exactamente donde reside la concepción lúdica del arte literario de Torrente Ballester, ya que esto “no podría hacerse sujetándose a las reglas del arte hasta entonces usadas y acatadas, pero sí en nombre de la desatada (ilimitada) libertad como principio de una conducta estética” [Torrente Ballester, 1975b: 22].

Esta crisis profunda y esa opción por la desatada libertad artística, frente a la “inoperancia de mi estilo de tendencias exquisitas, el cual, aun abandonado en mis novelas anteriores, subsistía como propósito y como ideal” [Torrente Ballester, 1976: 853], es la que terminará por desarrollar lo que se atisbaba en sus últimas producciones dramáticas, una “insistencia en lo mío, lo imaginativo y lo humorístico” [Torrente Ballester, 1993: 20-21]. Precisamente aquí radica su fallido proyecto de *Historias de humor para eruditos*, título que englobaba las narraciones *Ifigenia*, *Mi reino por un caballo*, *El hostel de los dioses amables*, *La princesa durmiente va a la escuela* y *Amor y pedantería*. Publicada en su tiempo únicamente la primera de ellas, alguna otra fue concebida, tal como señalamos anteriormente, en su forma dramática, aunque ante las dificultades compositivas antes aludidas, quedó en otro drama proyectado, pero no concluido. De una de estas obras, *El hostel de los dioses amables*, el propio Torrente Ballester nos indica:

“Llegué a escribir el drama de este título, que estuvo a punto de estrenarse, años después, por una compañía de aficionados, y que por fin no se representó. Por alguna parte andará el manuscrito, supongo, pues no recuerdo haberlo destruido: ea una pieza en un acto con más diálogo que acción, justamente lo contrario de lo que entonces se usaba por estos pagos. El argumento se centraba en la escena final, y hoy considero una suerte que no se haya representado, pues, quíerose o no, esos fracasos se los cuentan a uno en currículum vitae” [Torrente Ballester, 1993: 8]

La creación definitiva de la novela corta tiene una indudable similitud tanto con *El retorno de Ulises* como con *Ifigenia*, no sólo por la presencia de lo clásico, sino por el modo de tratarlo, desmitificándolo primero y estableciendo, posteriormente, un juego paródico de verdades y apariencias, donde de los mitos no queda sino “la grandeza de lo ridículo, la grandeza épica vista a través de los ojos del humor” [Iguzquiza, 1981: 122].

Respecto a *Mi reino por un caballo*, la intertextualidad con diferentes obras shakespearianas se hallan ya en el propio título: “si en el principio fue la palabra, en mi caso el principio fue el sintagma, ese que puso Shakespeare en boca del rey Ricardo cuando, en medio de la batalla, se encuentra descabalgado: <<¡Mi reino por un caballo!>>, y no en inglés, sino así, en castellano” [Torrente Ballester, 1984: 165]. Y será esta intertextualidad con el modelo shakespeariano la que permita un constante falseamiento del original, retomando esa línea lúdica que se inició años atrás y que estas obras representan mejor que ninguna.

Del último de los relatos publicados, *La princesa durmiente va a la escuela*, la parodia resulta nuevamente inmisericorde, tal como señala acertadamente Carmen Becerra, “a través de un juego ingenuo, de su absoluta invención, al que, sin embargo, subyace una despiadada sátira mordaz contra el mundo en el que vive, y del que Minimuslandandia no es más que su auténtico reflejo” [Becerra Suárez, 2006: 51]. De la que conformaría la quinta de estas *Historias de humor para eruditos* poco sabemos, a excepción de que no se escribió y que su “idea esencial se utilizó más tarde y yace disuelta en los materiales de *La saga / fuga de J. B.*” [Torrente Ballester, 1984: 6].

Estas cuatro obras desarrollan definitivamente aquel posicionamiento vital y embrionariamente poético que suponían *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*

en el teatro y *Gerineldo* y *El golpe de estado de Guadalupe Limón* en narrativa. Son herederas de unas mismas circunstancias personales y, literariamente, comparten una disposición frente a la realidad diferente a las anteriores a esa citada crisis de 1942, aparte de una similar estructura, dispuesta en forma muy teatral.

Y es que estas cuatro novelas, así como las otras obras citadas que hemos enmarcado dentro de esta concepción lúdica de la literatura, comparten un planteamiento satírico contra toda la realidad, un desprecio de raíces éticas de lo circundante, lo que, literariamente se plasma en esa sátira y en los diferentes medios, técnicas y mecanismos utilizados por Torrente Ballester en estas obras.

La concepción satírica de tales obras la reafirma el propio autor en el prólogo a *La princesa durmiente va a la escuela*, donde nos indica que por estos años finales de los cuarenta y principios de los cincuenta todos aquellos problemas que le preocupaban, como la Historia, el mito o el poder “los enfocaba desde una posición moral, y lo que resultaba era una sátira” [Torrente Ballester, 1983: 13]. Más adelante reconoce que su proyecto con esta obra concreta era realizar una “sátira general e irremediable, no por alguien que ya no creía en nada, sino por un hombre que aún conservaba fe, aunque ya problemática, y a quien esa fe ayudaba a ver claro, a prescindir de compromisos y convenciones, a proclamar claramente que, fuera de unas cuantas personas sencillas y de algunos sentimientos también sencillos, lo demás era un asco” [Torrente Ballester, 1983: 14].

Esta actitud satírica, sin embargo, no se debe a un resquemor por la pérdida de una oportunidad perdida, como ocurre con el personaje de Gourgaud en *Atardecer en Longwood*, sino que “es, en sí, una actitud laudable”. Ahora bien, “el satírico, a veces sin saberlo, colabora al orden establecido” [Ibíd.], como le ocurría al exiliado francés. Meridianamente claro explicaba Torrente Ballester en 1941 este papel casi catártico de la sátira en el teatro:

“La eficacia del teatro es, ante todo, satírica. Pero para ejercer la sátira, debe elegirse una posición firme y, desde luego, distinta de aquella que se satiriza. Por eso la sátira contenida en el teatro burgués, que es sátira de la burguesía desde el punto de vista de la burguesía, es ineficaz”
[Torrente Ballester, 1941e: 214]

Muy similar es este otro texto, más de cuarenta años después donde el autor reflexiona nuevamente acerca de la sátira:

“Lo que la sociedad no soporta es que se la juzgue desde fuera, ni siquiera la sociedad de los comprometidos. Recuerdo también que nuestra burguesía, no sólo toleraba, sino que aplaudía los juicios morales a que la tuvo sometida, durante medio siglo, don Jacinto Benavente que era un burgués y que acusaba a la sociedad burguesa de no serlo de manera suficiente, de no serlo como Dios manda” [Torrente Ballester, 1983: 15]

Los criterios, como se puede comprobar, no han cambiado, pero sí otras concepciones respecto al desarrollo satírico. Mientras que en ese teatro de los años cuarenta “la verdadera sátira hay que buscarla fuera, en el <<astracán>>” [Torrente Ballester, 1941e: 214], pocos años después, el mismo autor utiliza la sátira como elemento primordial y eje de sus composiciones, totalmente distantes de la fórmula astracanesca que hizo popular Muñoz Seca.

Sin embargo este cambio de perspectiva respecto a lo satírico no sorprende si nos atenemos a la evolución particular de Torrente Ballester. El estado anímico del escritor ha variado tanto que su modo de entender la literatura, también. Y si en su *Razón y ser de la dramática futura* la risa debe carecer de humorismo, de amargura, “risa, acaso, químicamente pura, exenta de moralidad e intención de sátira, transparente y aguda como esquilas de cristal” [Torrente Ballester, 1937: 35], *La princesa durmiente va a la escuela* “fue concebida, pensada y realizada como sátira contra *toda cosa cognoscible*” [Torrente Ballester, 1983: 13]⁴⁰⁵.

Este radical cambio de posicionamiento parte de la recuperación de un elemento que se haya tanto en la génesis como en el desarrollo de su primera obra teatral: el humor. Esa influencia pirandelliana en su primera obra, de marcado carácter vanguardista, quedó explicitada en el primer apartado del trabajo y se referenció el marcado carácter humorístico de la misma. Sin embargo, el teatro de la nueva España había de carecer de esta actitud, ya que había un proyecto que ligaba a una realidad determinada y concreta el desarrollo de los diferentes sistemas que componían la

⁴⁰⁵ El subrayado es del autor.

sociedad. No había duda para Torrente Ballester de qué dirección era la que se había de tomar para acordar la total integración de la “comunidad nacional” en la realidad más propia para ella, y el teatro serviría para mostrar al pueblo, tal como él mismo proponía en su primer ensayo teórico “en la única forma que él puede conocerlas: como Mitos” [Torrente Ballester, 1937: 35], el camino hacia esa única realidad que le es propia.

Pero esa realidad, como hemos ido viendo, se mostró rápidamente inalcanzable, de donde surge ante la evidencia del hecho consumado de su fracaso la citada crisis personal de 1942, a raíz de la cual la propia concepción de la realidad se ve alterada. Aquí es donde empieza a tener cabida, nuevamente, el humorismo en la obra torrentina, del que ya no se desprenderá durante su dilatada trayectoria literaria. Si la disconformidad con la realidad circundante fue una constante en todos los períodos de su producción teatral, en la primera parte de ésta se trataba de modificarla, convencido como estaba Torrente Ballester y otros intelectuales afines de que el arte “seguirá a esta política como sombra al cuerpo” [Torrente Ballester, 1941a: 236] para conformar esa realidad y ese “arte humano, pero total y jerarquizado, con toda cosa en su sitio, de acuerdo con el orden que les dio Dios” [Torrente Ballester, 1941a: 243]. Sin embargo, ante la inviabilidad de ese proyecto de renovación en todos los ámbitos de la sociedad española, la solución, antes que el mero descreimiento total y anárquico de toda realidad, fue la invención de la propia realidad, la construcción de “personajes, situaciones, y argumentos cuyas contradicciones sugieren diferencias fundamentales entre el ser y el parecer” [Becerra Suárez, 2006: 54].

De este modo, *Gerineldo*, *El golpe de esto de Guadalupe Limón* y *El retorno de Ulises* aportan esa nota de humor que él mismo definiría como “raciocinio operando sobre lo vital y lo misterioso, o lo vital y lo misterioso operando sobre lo racional” [en Iguzquiza, 1981: 121]. Esta nueva orientación en su concepción literaria, lo que se ha denominado más comúnmente como la poética de la desmitificación, está caracterizada compositiva y temáticamente por la presencia del humor en sus obras, tanto en cuanto “el humorismo es siempre una visión desencantada del mundo, vivida por un hombre que a pesar de todo y contra toda razón, no pierde la esperanza” [Torrente Ballester, 1976b: 173-174]. De la creencia en una realidad que ha de venir se ha pasado a la convicción de que “nada es como es, sino como se cuenta” [Torrente Ballester, 1980: 419].

Incluso, como planteaba ya en su primera obra teatral *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, “el principio de identidad falla en el ámbito de lo real. Nadie es

idéntico a sí mismo, porque ser-hombre es querer-ser en todo instante, y lo que se-quiere-ser-no-es todavía. La respuesta más lógica la dio don Quijote” [Torrente Ballester, 1980: 417]. Ni lo colectivo ni lo individual, por tanto, mantienen esa arraigada seguridad de la que hizo gala el autor en uno de sus ensayos de la revista *Escorial* de 1941⁴⁰⁶, sino que se ven obligados a dejar paso a la creación poética para “representar su insatisfacción con la realidad histórica, con la literatura y consigo mismo” [Benítez, 1989: 107].

Esta presencia del humor en Torrente Ballester viene representada a lo largo de toda su obra, tal como señala Margarita Benítez, a través de tres procedimientos literarios: la sátira, la parodia y la ironía. Los dos primeros aparecen de manera bastante clara en aquellas *Historias de humor para eruditos*, refrendando, de este modo, la nueva concepción poética y personal del autor a través del propio título, aunque también estaban antes. Tanto *El retorno de Ulises* como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* ya muestran el recurso satírico, planteado de igual manera en *Ifigenia* y *La princesa durmiente va a la escuela*, de crear una sociedad ficcional que sea trasunto de la sociedad en la que vive y que sirva al autor, tal como reconoce “de máscara para decir lo que quería decir” [en Miller, 1989: 188].

De este modo, *Ifigenia*, que, como reconoce el propio autor, “trata de expresar mi decepción de la política” [en Becerra Suárez, 1990: 74], satiriza muchos de aquellos comportamientos, actitudes y sentimientos exaltados que eran el pan nuestro de cada día en la política y en el control social del régimen franquista. Así pues, Torrente Ballester nos presenta a una Ifigenia que:

“inflamada de patriotismo, organizó una asociación de Jóvenes Aqueas para el socorro de los Combatientes. No una tonta invención para lucir su garbo y menearse entre soldados acompañada de sus amigas más bonitas, sino una asociación de ejemplar seriedad, a las órdenes directas de los mandos” [Torrente Ballester, 1949: 21].

Pero no se satiriza únicamente el patriotismo, más que el patriotismo, sino la propia concepción del heroísmo, ya que la guerra fue provocada por “los agitadores profesionales [que] hallaron un magnífico pretexto en la ofensa inferida por Helena a

⁴⁰⁶ “Biografía y carácter en el drama” y “De la colectividad del arte dramático”.

Menelao, y con una falta de lógica increíble, la misma de la que actualmente disfrutaban sus sucesores, convencieron al pueblo de que había que castigar a los troyanos, como si estos tuvieran la culpa de la liviandad de Helena” [Torrente Ballester, 1949: 17]. Los propios héroes míticos griegos “no querían ir a la guerra, y Agamenón el primero”, ya que eran “pacifistas hasta extremos vergonzosos, como aquel Ulises, que se confesó encantado del matrimonio y de la paternidad recientes, y poco animoso para heroicidades” [Ibíd.]⁴⁰⁷. El honor también resulta satirizado en ocasiones, como aquella en la que Ifigenia, en el trágico momento de su sacrificio argumenta que “como vosotros no sois de mi opinión, habré de resignarme a ese destino glorioso que maldita la gracia que me hace” [Torrente Ballester, 1949: 97]. También la particular concepción religiosa de esos años es satirizada, al comentar el propio narrador que “la ceremonia se ponía aburrida, porque, como en los toros, aparte de secundarias florituras aleatorias, lo importante era la suerte de matar” [Torrente Ballester, 1949: 99]. Incluso el amor y el matrimonio son satirizados como muestra de la hipocresía social: “me casé, tuve hijos y hallé en el adulterio una sabrosa diversión” [Torrente Ballester, 1949: 49].

Este mismo procedimiento satírico está presente, incluso en mayor medida, en *La princesa durmiente va a la escuela*, una sátira, como ya señalamos, “contra toda cosa cognoscible”. Tal como señala Marisa Bortolussi, gran parte de los numerosos personajes de la obra sirven para satirizar diferentes sistemas e ideologías sociopolíticas. De este modo, la filosofía de Hegel aparece en el autor de la “Dialéctica de la Transformación profunda”, profesor De Sanctis; el empirismo humeano en el Ministro de Instrucción y en el propio Chambelán, descreído y positivista en la educación de la princesa; el neoplatonismo, tan rejuvenecido por la inteligencia oficial española durante los años cuarenta, en el profesor Rhodesius, “cuyo espíritu permanece habitualmente en la región de las Ideas Arquetípicas” [Torrente Ballester, 1983: 93]; el marxismo, en la doctora Stella Pymm, quien proclama su solidaridad “con todos aquellos hombres abnegados que en los distintos lugares de la tierra se esforzaban en hacer la humanidad más igual y más feliz, aunque acaso también un poco más estúpida” [Torrente Ballester, 1983: 144]; por último, el psicoanálisis es presentado a través del Doctor Mozza, que concibe a la princesa a través de pulsiones sexuales y represiones inconscientes de su verdadera personalidad.

⁴⁰⁷ En realidad, aunque de manera menos satírica y más trágica, esta es la idea que Torrente Ballester plasmó en su obra *El retorno de Ulises*.

De este modo, la sátira en esta obra, como “forma de protesta social y política que se expresa literariamente de manera más o menos indirecta” [Benítez, 1989: 107], deja traslucir “la falsificación de la Historia y los sistemas ideológicos y filosóficos que la construyen” [Becerra Suárez, 2006: 54]. Aunque no es posible atribuir ese planteamiento satírico para sus obras *Mi reino por un caballo* y *El hostel de los dioses amables*, no quiere decir que éstas carezcan de nexos de unión con las obras escritas y a finales de los cuarenta. Únicamente hay que pensar que “de aquellos tiempos, ya lejanos, en que inventé la historia que aquí se cuenta, me queda solamente el humor. Lo demás, y muy especialmente cualquier trascendentalismo, se ha ido no sé adónde, adonde se van los propósitos, buenos o malos, de los artistas” [Torrente Ballester, 1993: 9]. Bien es cierto que la pérdida de “cualquier trascendentalismo” como dice el autor supone una diferencia con respecto a las otras dos narraciones, pero la sátira no es el único mecanismo utilizado por Torrente Ballester para la composición de estas obras.

Y es que el humor aparece dentro de este grupo de obras en otra vertiente compartidas por todas, no ya con un referente extratextual, sino intertextual; es la presencia de la parodia dentro de estas creaciones. Todas ellas permeabilizan ese juego paródico de verdades y apariencias, esa “distancia que existe entre la realidad y sus versiones oficiales” [Benítez, 1989: 108], pero, esta vez, a través de una mimesis crítica de discursos y géneros. La presencia de elementos paródicos en sus obras es constante, desde el psicoanalista Asmodeo, hasta la efervescencia patriótica del cínico Gourgaud en *Atardecer en Longwood*, pero se acrecentará en estos años ante ese desengaño que se produce en el autor. Indudablemente será en su novela corta *Mi reino por un caballo*, donde más notoriamente se percibe esta estructura paródica como fuente básica del humor en las obras de Torrente Ballester en estos años.

Ya hemos referido el origen clásico de esta novela, *Ricardo III* de Shakespeare, y la propia referencia torrentina en la introducción a esa frase ya mítica. Pero desde el mismo título el autor nos plantea un juego paródico que no terminará hasta el final del relato, ya que al presentarnos a los personajes de Napoleón y el conradiano Lord Jim, convertido en caballo en la obra, nos percatamos que el equino no lleva al emperador a la batalla, sino lo más lejos de ella, al allende. De este modo nos topamos con un falseamiento o parodia del original ‘mi reino por un caballo’ que le devuelva a la batalla para defenderlo, siendo sustituido por un ‘mi reino por un caballo’ que me alejó del campo de la batalla y, por tanto, de mi reino. La identificación entre ambos personajes protagonistas, Ricardo III y Napoleón, es fácilmente asimilable tanto por su ambición de

poder como por su maquiavelismo, pero la presencia de Lord Jim marca la pauta del tono lúdico y paródico que mantiene toda la obra.

Incluso el paratexto nos plantea ese tono lúdico y paródico, con unas claras resonancias cervantinas. Ni se afirma ni se niega ser una ‘falsa novela inglesa’, pero se afirma que “nos hallamos ante una narración paródica a la que le falta el modelo”, para luego interpolar notas de traductor en el texto, del tipo “no se olvide que, al menos teóricamente, estas prosas son una traducción. Me sirvo del arcaísmo <<asaz>> como el mejor equivalente del inglés <<enough>>; si la versión fuese en gallego, hubiera puesto *abondo*” [Torrente Ballester, 1984: 166 y 225]. En este juego quijotesco cabe preguntarnos: ¿Novela original o traducción? ¿Cervantes o Cide Hamete Benengeli escribió el *Quijote*? Torrente, en este planteamiento lúdico parece tenerlo claro: Pierre Menard, autor del Quijote, como señalaba Borges.

Pero la parodia sin objeto parodiado discurre inexorablemente a través de personajes, acciones y escenarios por un proceso ya utilizado en otras obras de contraposición y falseamiento. El castillo de Lady Macbeth no es sino sombra del escenario shakespeariano que trata de ser repoblado de fantasmas “para que no se lo lleven los americanos” por su estado ruinoso [Torrente Ballester, 1984: 172]. Lady Adelina es una Lady Macbeth venida a menos, sin tragedia alguna, más preocupada por lo social superficial que por la ambición política. Tal como señala Terina-Canal, en Torrente, la pasión, violencia y tragedias shakespearianos han sido suplantados por berrinches de alcoba, no sólo incruentos, sino fortuitos, y que no llevan a la muerte de enemigos mortales, sino a la evaporación en una muerte figurada, ficticia, reversible, falsa” [Tejerina-Canal, 1995: 263].

Otras de las que terminarían por conformar el no concluido proyecto de *Historias de humor para eruditos* comparte con *Mi reino por un caballo* esa parodia textual que hemos señalado. Tal como nos refiere el propio Torrente Ballester

“Hacia mil novecientos cuarenta y uno, se me ocurrió la invención de un escritor irlandés, Herber Finn, y en algún diario de entonces publiqué un folletón que se titulaba El teatro de Herber Finn, donde daba cuenta de la existencia de unas cuantas piezas teatrales que yo atribuía al autor inexistente, que, de seguir adelante el fraude, hubiera publicado como traducidas por mí. Se trataba, indudablemente, de escritos personales, y entre ellos figuraba ya El hostal de los dioses amables junto con otros que

no llegué a escribir y cuyo título he olvidado” [Torrente Ballester, 1993: 7]⁴⁰⁸

Sin localizar el texto al que hace referencia no podemos sino aceptar la palabra del autor que, por otra parte, es muy prolífica a la invención, aunque al situarse en el prólogo de unas de sus obras no tiene porqué dejar de ser cierta. En cualquier caso, si el origen de esta obra estuviera en este punto que señala el propio autor, la parodia como mecanismo literario se remontaría hasta 1941, hecho que tampoco sorprendería, tanto en cuanto por ese tiempo es cuando se centra en la composición de *República Barataria*, obra que sin ser plenamente paródica sí incluye la desmitificación de aquellos discursos tan usuales como oficiales en lo concerniente a lo religioso y a lo político en boca de Listz y Petrowski⁴⁰⁹.

Ciertamente esta parodia utilizada en la teomaquia, y que pudo tener otros antecedentes si su proyecto sobre el teatro de un autor irlandés inexistente hubiera ido hacia delante, está también presente a través de la desacralización de lo épico y lo trágico en otras obras como *El retorno de Ulises*, *Ifigenia* y *El hostel de los dioses amables*, que resultan ser también una parodia, en este caso, de los discursos privilegiados⁴¹⁰. Ya señalamos cómo el lenguaje es una de las armas más desmitificadoras de *El retorno de Ulises*, pero esta técnica adquiere un valor principal en las dos narraciones posteriores.

En ambos relatos lo paródico adquiere un papel preponderante, siendo nuevamente el lenguaje vehículo principal de este recurso literario. Resulta paródico escuchar al pélida Aquiles mandar a Calcas “coger tus chirimbolos”, o revelarse ante los

⁴⁰⁸ Curiosamente, en *La princesa durmiente va a la escuela* se habla de un profesor capaz de escribir un ensayo acerca de un tema inexistente, “y se da la circunstancia de que, en este momento, me hallo en trance y disposición de hacer lo mismo” [Torrente Ballester, 1983: 10].

⁴⁰⁹ Hay que reseñar que si bien esa creación propia como traducción generaría necesariamente una parodia, refleja al mismo tiempo, esa concepción lúdica que desarrollará más tarde, tanto en su teatro como en su narrativa, en ésta, de manera bastante más lograda y perfecta.

⁴¹⁰ Aunque existen coincidencias con *República Barataria*, no creemos oportuno asignarla en este grupo de obras que ahora tratamos, ya que no comparte esa concepción lúdica de la literatura, sino que trata de desenmascarar aquella ideología contraria a sus posicionamientos políticos. No se trata de inventar una realidad, como ocurre en estos casos, sino de desenmascarar ciertas actitudes contrarias a la concepción idealizada de una realidad que Torrente Ballester tenía para España. De este modo, reafirmamos nuestra posición anterior al situar la teomaquia, aunque con características próximas a estas obras y que las separan de las anteriores, en el grupo del teatro más ideologizado de Torrente Ballester.

dioses al considerar el sacrificio de Ifigenia “una estupidez y un crimen. O si o prefieres, un crimen completamente estúpido”; a Ifigenia, al referirse a su madre en estos términos: “No quiero hablar mal de ella, pero la creo un poco celosa”; o cuando responde a los dioses que “me parece un poco feo disponer de los destinos humanos cuando se es invisible y se vive alejado de los hombres”; o, finalmente, a Zeus cuando reconoce que “soy muy sensible al ridículo” [Torrente Ballester, 1949: 26, 61, 85, 87 y 33].

En *El hostel de los dioses amables* encontramos otras tantas parodias léxicas, como cuando Afrodita se refiere a Selene como “aquella puerca que parió cincuenta hijos”, o cuando Atenea espeta a Artemisa “¡no te encojas, niñas; ponte a tu gusto” [Torrente Ballester, 1993: 69, 108]. Por su parte, en *La princesa durmiente va a la escuela* son comunes las terminologías paródicas, tales como el “Instituto de Altos Estudios para la Reforma de la Realidad”, el “Aula de Enquistados Culturales” o los “Correctores de todo lo Creado”, o algunos personajes muy teatrales, como el Jacinto Benavente de Minimuslandia, Hyacinthus Polirónicus, “dramaturgo, premio nobel y conocido bardaje, al que todas las generaciones tachaban de insoportable” [Torrente Ballester, 1983: 147], o Polidoro Plys, “el genio de la escenografía” y Gedeón Simpletón, “que representaba a los críticos” [Ibíd.].

Sin embargo, la parodia como recurso humorístico adquiere un valor primordial en estas obras a partir de un elemento que, aunque aparece en algunas de las obras teatrales de Torrente Ballester, desarrolla plenamente en estas obras narrativas, tanto en cuanto es un mecanismo más apropiado para este género. Ya hemos visto cómo en *Mi reino por un caballo*, las incursiones del narrador tienen una constante presencia y efecto paródico. En *Ifigenia* estas intervenciones del autor tienen una presencia esencial:

“¡Qué maravilloso negocio hubieran hecho lo aqueos dedicando a estación invernal la pequeña isla de Aulide! Con buena propaganda, las mejores familias de ocho o diez países, castigados de las nieves, los fríos o las ventiscas, hubieran acudido al Mediterráneo, donde los peores meses del año se pasaban en pura delicia” [Torrente Ballester, 1949: 86].

Son numerosas las intervenciones de este tipo que, a través del anacronismo, permite al autor parodiar el género o las expectativas generadas: “Entonces de entre las filas, salió un soldado anónimo, aquel a quien después, sobre su tumba, se puso como epitafio: Al soldado desconocido”; “No sólo ha impedido que unos y otros hablásemos

largamente sobre tirios y troyanos”; “de su boca salieron sapos y culebras, aunque, como hablaba en lengua griega, no fuesen malsonantes. Pero en castellano son resueltamente intraducibles” [Torrente Ballester, 1949: 84, 52 y 76]. Esta presencia del narrador omnisciente en el relato, su ironía, su intrusismo, su parodia con las numerosas “alusiones a obras literarias insertas en el tejido cultural de la historia (la *Ilíada*, la *Odisea*, *El Banquete* de Platón)” [Martínez Castro, 1999: 399] no hace sino reafirmar el carácter lúdico, de creación del propio autor.

En *Ifigenia* la función del narrador está presente, incluso, en la genealogía de la heroína. Torrente Ballester evita la tragedia conocida de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los Tauros*, reconociendo que “todo el quid de la cuestión –y de la historia– reside en que Ifigeia no fue, como se cree, la hija de Clitemnestra y de Agamenón” [Torrente Ballester, 1949: 15], remitiéndose a otro poeta, Estesicoro, al que cita en el texto, siendo Ifigenia hija de Helena y Teseo, resultando, de este modo, que “los términos dramáticos tradicionales quedan notablemente alterados” [Ibíd.]. Y esto surge exclusivamente de la simple elección de la fuente poética el autor, que logra dismantelar el sentido trágico de la obra ya que “no presenta un conflicto de emociones tanto como una narración de intrigas” [Pérez, 1993: 442].

Ese tipo de narrador empleado en *Ifigenia* y en *Mi reino por un caballo*, no así en *El hostel de los dioses amables*, tiene una presencia también elemental en *La princesa durmiente va a la escuela*, pero que, tal como matiza, Carmen Becerra, no se trata ya principalmente de trabajar elementos paródicos ni satíricos, sino irónicos, la tercera modalidad del humor torrentino en estas obras:

“El relato es conducido por un narrador omnisciente, pero con una calculada limitación de conocimiento, que tras presentar unos hechos, de los que ha tenido información a través de documentos históricos o por ser de conocimiento general, proporciona, de su cosecha, comentarios o valoraciones sobre los mismos casi siempre de carácter irónico” [Becerra Suárez, 2003: 52]

Si recordamos las ideas del autor al hablar en el apartado anterior de su narración *Lope de Aguirre, el Peregrino* podemos encontrar cierta coincidencia en la presencia del narrador, pero hay que advertir que las motivaciones para una y otra elección son totalmente contrapuestas. Mientras que para *Lope de Aguirre*, la

participación en el texto surge de la necesidad de reafirmar la verdad poética sobre la histórica, en estos textos la ironía nos permite hablar de planos diferentes de realidad, ninguno superior a otro, sino, simplemente, ambos verosímiles. De lo que se trata ahora es de asentar un mundo de hechos reales, ya sea inventado, como el de *La princesa durmiente*, mítico, *Ifigenia*, *El retorno de Ulises* y *El hostel de los dioses amables*, literario, *Mi reino por un caballo*, o histórico, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *Atardecer en Longwood*, para terminar subvirtiéndolo y no únicamente de crear una realidad poética a partir de la historia. De este modo, la presencia del narrador se convierte en la principal guía, aunque no la única, para descodificar el planteamiento de la obra y profundizar más allá de la superficie semántica.

La relevancia de estas obras en la trayectoria literaria de Torrente Ballester, sin embargo, no viene determinada por los logros poéticos, por la perfección formal y técnica de las obras, sino por la confirmación del planteamiento que se atisba ya en los años cuarenta. Bien señala Carmen Becerra que a partir de *La princesa durmiente va a la escuela* se pueden comprender mejor “los cambios habidos, no tanto en el estilo del autor (que es sustancialmente el mismo), como en la habilidad para la organización y el manejo de los materiales y, sobre todo, en su actitud ante el mundo circundante” [Becerra Suárez, 2003: 44]. Efectivamente llegar a comprender la posterior evolución literaria del autor resultaba más complicado hasta la publicación de esta obra, pero no es menos cierto que su pasado, a la luz de su posterior canonización sistémica, resultaría igualmente alumbrado por el conocimiento de esta obra. En sus propias palabras, “*La Durmiente* constituye por sí la una etapa no por desconocida menos real, y si mucho de lo que hay en ella nos remite a mi propio pasado, bastante de lo que contiene explica lo que vino después” [Torrente Ballester, 1983: 11].

Afirmaciones muy similares se pueden referir a *Ifigenia*, que iluminan tanto su pasado como su futuro literario, aunque no ocurre lo mismo, como ya señalamos, en el caso de las otras dos breves narraciones recuperadas en *Las sombras recobradas*. Como indica el propio autor en el prólogo de esta obra “de lo que hubieran sido, con un poco de acierto literario, a lo que han llegado a ser hoy, media una gran distancia” [Torrente Ballester, 1979: 6]. Sin embargo, la no conclusión de estos proyectos literarios no debe perjudicar otra posible visión de estas dos obras narrativas concluidas, aunque sólo una de ellas “se publicó a su debido tiempo, con harto evidente fracaso” [Torrente Ballester, 1983: 12]. Que *Ifigenia* y *La princesa durmiente va a la escuela* fueran concluidas puede deberse a que las otras dos “llegaron en algún momento a ser comedias, o al

menos fueron pensados como tales, y quizá también guiones radiofónicos, tan malogrados en su fortuna como las piezas de teatro” [Torrente Ballester, 1979: 6]. Que las dos novelas fueran concebidas en forma dramática, no ha quedado constancia, aunque tampoco resultaría improbable, conociendo las dificultades y los modos de composición de alguna de sus primeras novelas, como *El golpe de estado de Guadalupe Limón*.

Lo que sí resulta evidente es que las obras narrativas concluidas en esta época tienen una dependencia muy similar a la señalada anteriormente en *Lope de Aguirre*, *el Peregrino* y *Guadalupe Limón* con respecto a la concepción teatral de la estructura. Si las otras obras hubieran acabado por redactarse en la forma narrativa y no en la fracasada forma dramática con la que dio el autor, muy probablemente mostrarán esa dependencia de las formas teatrales que mostraban ya sus primeras composiciones.

Esta reflexión hipotética acerca de cómo hubieran resultado las tres obras no escritas de ese proyecto de *Historias de humor para eruditos* no tiene sino un único fin claro y preciso. No orientar la relación de estas obras narrativas con lo que fue el origen de una narrativa de reconocido éxito, aunque sólo en algunos momentos, sino con la consecuencia de una evolución teatral, literaria y personal que desembocó en este nuevo posicionamiento humorístico. No sólo cabe referenciar que la mayor parte de los procedimientos, temas e ideas aparecidos en estas obras narrativas son claros deudores de algunos de sus planteamientos dramáticos y otros novelísticos anteriores, sino que gran parte de la creación narrativa de estas nuevas composiciones se caracteriza por las repercusiones de su anterior escritura teatral.

Ciertamente, tanto *Ifigenia* como *La princesa durmiente va a la escuela* mantienen esa estructura tripartita a la manera de una pieza dramática, y con una dosificación del material todavía muy dramática, respondiendo a tres partes bien diferenciadas de planteamiento, nudo y desenlace. La propia construcción de los personajes narrativos tiene unas claras referencias a la teoría desarrollada anteriormente en sus ensayos teatrales acerca del carácter y que, con una reflexión teórica mucho más profunda y partiendo del *Quijote*, desarrollará en su “Esbozo de una teoría del personaje literario”. Del mismo modo, la habilidad que le fue propia desde sus inicios para el diálogo tiene siempre cierta dependencia de sus primeros pasos teatrales.

De hecho la conformación de algunos de los personajes de *La princesa durmiente va a la escuela* comparten modelos y mecanismos ya presentes en sus obras teatrales, a los que se añade la ya citada intervención del narrador. El rey Canuto, por

ejemplo, es presentado en referencia a “algunos informes diplomáticos, siempre parciales y subjetivos y a veces satíricos” [Torrente Ballester 1983: 38], del mismo modo que en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* la revolución inicial es presentada a través de los diferentes periódicos que la tratan, y como ya hiciera en *República Barataria* a través de los altavoces cómicamente ataviados.

En contraposición a la presentación de este personaje, el Chambelán es un personaje no introducido sino autopresentado, como la mayoría de sus personajes teatrales. De hecho serán sus propias intervenciones las que definan al personaje. Así pues, nos encontramos con dos modos de presentación bien diferenciados: la imagen de un personaje a través de los demás y la propia definición de los personajes, como ocurre, por ejemplo en *El retorno de Ulises*, donde frente a la presentación de la imagen idealizada de un Ulises glorioso nos encontramos la propia definición de los personajes en torno a esa misma figura central.

Aparte de la definición el propio personaje de su función y de la ficción en sí, el teatro aportará otra cualidad muy característica de la novelística del ferrolano, esta vez sobre la tipología de los personajes. Y es que, quizás debido a esa ausencia de técnica que ya hemos mencionado, sus personajes dramáticos carecen de la fuerza con la que él mismo les quería caracterizar. En *El retorno de Ulises* la creación del mito la vemos a través de lo que dicen los personajes, especialmente a lo largo del primer acto, y la desmitificación surge inicialmente con Helena y su diálogo con Telémaco, no en la acción o en los propios personajes. Los personajes funcionales de Helena y Korai, que sirven para desmitificar y mitificar la figura de Ulises, desarrollan, a través de la palabra, la misma función que el narrador en *Ifigenia*. Sin embargo, y esto es lo importante, en *Ifigenia* “el peso de la desmitificación se descarga con fuerza sobre los personajes. Sus rasgos heroicos y míticos aparecen rebajados” [Martínez Castro, 199: 396]. Son personajes que se desarrollan y se comportan en virtud de las características que se muestran en la obra.

Esta idea viene a corroborar la opinión del propio Torrente Ballester de que “el carácter limitado, sintético, de la obra dramática, nos obliga a tomar el carácter dominante del personaje en un tiempo limitado” (Torrente Ballester, 1982a: 318). Por esta razón le preocupaba tanto al autor “resolver en el diálogo lo que puedo resolver en la acción” [Torrente Ballester, 1982a: 301]. En definitiva, lo que quería era dotar a su

teatro de unos personajes esenciales, siguiendo su terminología⁴¹¹, por lo que la acción que desarrollaban debía ser lo esencial, más allá de la facilidad que permitía que fuera el diálogo el que solucionara los problemas de las situaciones planteadas. La lógica de la obra exigía la creación de un personaje que actuara más que hablara. Ante la imposibilidad de lograr este objetivo en el repertorio dramático, será el repertorio narrativo el que le permita realizar unos personajes *esenciales*. Aunque esto no se dé completamente en *Ifigenia*, debido a “las dificultades inherentes” que provoca un texto “cuanto mayor sea su brevedad” (Torrente Ballester, 1991: 7), sí se puede atisbar y ver más desarrollado en sus posteriores novelas, donde los personajes quedan definidos por sí mismos, por sus acciones y sin necesidad de ese narrador omnisciente que, en muchos casos, realiza el papel de las didascalias en las obras teatrales.

En este punto se recogen las dos más importantes adaptaciones del repertorio dramático utilizado en los cuarenta y su posterior repertorio novelístico utilizado a partir de *Ifigenia*. Lo sintético y reducido del teatro deja paso a lo más amplio de la novela, donde el narrador podrá conformar los personajes de manera que quedan perfilados según sus características y sus acciones, no sólo por sus diálogos y un único rasgo definidor. Al mismo tiempo, el autor encuentra en este nuevo repertorio narrativo mejor acomodo para poder “integrar las ocurrencias de limitado alcance en otras de más largo contenido y, así, la mayor parte de mis novelas son, más que complejas, complicadas” [Torrente Ballester, 1991: 8].

Pero igual que se pueden ver aquellas virtudes que Torrente Ballester llegó a mostrar en su teatro, en algunas obras más que en otras, también se pueden observar las mayores deficiencias de éste en las dos novelas cortas. Y es que, tal como señalamos anteriormente, parece que se le enredan al autor las palabras al escribir:

“cuando me encuentro sentado ante la máquina de escribir, pierdo el sentido de la medida y no cuento el papel que entra y sale del rodillo, que entra impoluto y sale manchado de letras. Procede de mi desorden incurable: si por una parte no tengo bien pensándolo que voy a escribir, sino que confío en el azar y en las buenas ocurrencias inmediatas, por

⁴¹¹ “Cuando el protagonista de una comedia carece de razón de existencia; cuando la acción que provoca o ejecuta podía haber correspondido a otro cualquiera; cuando no es más que un pretexto cómico o, menos que esto, un pretexto para que un determinado actor luzca sus habilidades, en cualquiera de estos casos, por muy protagonista que sea, carece de esencialidad” [Torrente Ballester, 1941a: 230].

otra tampoco estoy muy seguro de que me convenga ser breve” [Torrente Ballester, 1983: 9].

Aquí radica el gran problema de su teatro, la proliferación de ideas, temas y escenas que yuxtapone en sus obras y que en la novela tiene más fácil acomodo. Aún así, su novela *La princesa durmiente va a la escuela* presentan de sus tres partes dos de ellas claramente definidas, “con límites y contenidos bastante precisos” [Torrente Ballester, 1983: 16], pero no así la segunda, la más teatral de las tres por la estructura de la que la dota el propio autor:

“Los personajes aparecen uno tras otro, como si la acción recorriera un camino torcido, y surge cada uno de ellos en un meandro: inesperado y, sin embargo, lógico: a mí me causan la impresión de que andan por ahí formando cola, de que se impacientan, de que se atropellan al entrar. Y, a fin de cuentas, ninguno de ellos permanece dentro del espacio narrativo el tiempo necesario, el tiempo suficiente para cobrar entidad cabal de personajes, aunque sí para el cumplimiento de su función”
[Torrente Ballester, 1983: 17]

Esta creación de la segunda parte de la novela en base a una estructura teatral de personajes funcionales no sólo muestra la dependencia de la primera creación novelística de Torrente Ballester de su etapa dramática⁴¹², sino también las deficiencias técnicas en el campo de la narrativa del propio autor. De hecho es el propio autor el que, en el largo prólogo de su obra *La princesa durmiente va a la escuela*, refiere y analiza los diferentes aspectos defectuosos de esta obra, aunque, bien es verdad, se aprecia esa mejora en el tratamiento y en la composición de los materiales de las que *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood* son una clara muestra previa.

Queda establecida de este modo la continuidad y convivencia de los géneros narrativo y teatral en la obra torrentina, caracterizados, desde *Gerineldo* en 1944, por una presencia cada vez más notoria del humor en cualquiera de las vertientes que hemos

⁴¹² Remitimos nuevamente a los escritos teatrales del propio autor de principios de la década de los cuarenta, donde establece esa distinción ya analizada entre *dramatis personae* esenciales, funcionales y decorativos, de los que tenemos una clara muestra en todas sus obras dramáticas.

señalado, parodia, ironía y sátira, por la presencia de estructuras artísticas compartidas por ambos géneros y, finalmente, por la concepción lúdica de la literatura.

Sin embargo, algunos de los estudiosos de la obra torrentina sitúan el abandono del teatro como hecho independiente de su posterior devenir literario, principalmente abocado a la narrativa. De esta modo, Fernández Roca considera que

“El abandono del teatro se entiende, en buena medida, por la escasa aceptación lograda a través de una década. La búsqueda del aplauso directo del público, la posibilidad de fama rápida, la confianza en la repercusión social del arte dramático son siempre alicientes para un joven literato [...] Con todo, la abdicación teatral de Torrente Ballester creo que obedece a razones más de fondo: cierta incomodidad en el género, el deseo de saltarse las convenciones del teatro, sobre todo de aquel teatro que se practicaba entonces en España” [Fernández Roca, 1999: 164-165]

Negar las dificultades que supuso la práctica dramática para Torrente Ballester sería cerrar los ojos ante una realidad que tanto sus obras como sus notas de trabajo corroboran en cada nueva lectura. Sin embargo, no se puede deslindar tan fácilmente la práctica teatral de la narrativa, no sólo porque temporalmente sean coetáneas, sino porque temática, compositiva y poéticamente refieren una misma realidad muy distinta a sus anteriores obras y son el paso previo, necesario y suficiente, de una narrativa que será canonizada muchos años después. Del mismo modo, las primeras incursiones en el campo de la narrativa de Torrente Ballester tuvieron la misma recepción, si no peor, que sus obras dramáticas.

Si atendemos a la producción literaria de Torrente Ballester desde 1944 a 1951, cinco de sus siete obras serán narrativas, *Gerineldo*, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *Compostela y su ángel*, *Ifigenia* y *La princesa durmiente va a la escuela*, siendo únicamente dos las teatrales, *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*. Este progresivo trasvase de lo dramático a lo narrativo tiene, tal como señala el propio Fernández Roca y el mismo Torrente Ballester en numerosas entrevistas y prólogos, en la mejor adaptación del género novelístico que el dramático a las características literarias del ferrolano. Sin embargo, situar el abandono del teatro

como elemento aislado en su trayectoria artística es tanto un error como una falsificación.

El propio autor reconoce que la negativa a la publicación de su novela *La princesa durmiente va a la escuela*, “me hundió en la más tenebrosa falta de fe en mí mismo, en una de esas simas de desaliento a que entonces era propicio” resultando de este nuevo fracaso “la determinación que tomé de abandonar la literatura, decisión precipitada y absolutamente fanática” [Torrente Ballester, 1983: 19 y 15]. El fracaso, por tanto, no es sólo teatral, sino también narrativo. El silencio abarca todas las facetas artísticas del autor, que a excepción de la publicación de su *Farruquiño* en 1954, no publica nada desde 1951, *Atardecer en Longwood*, hasta 1957, *El señor llega*.

Así pues no se trata de un abandono del teatro, sino de la práctica literaria en general, acompañada de una paulatina incorporación al mundo del cine, en el que ya se había inmerso en 1949 con la adaptación de la novela de Hans Rote *Llegada de la noche* y que continúa en 191 y 52 con los guiones de las películas *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, y *El episodio del pescador*, dentro de la obra colectiva *El cerco del diablo*. Finalmente, esta colaboración cinematográfica culminaría con la adaptación de la obra teatral pemaniana *La luz de la víspera* bajo el título *Rebeldía*, dirigida nuevamente por Nieves Conde en 1954⁴¹³.

Esta mixtificación artística responde tanto a las ambiciones renovadoras e inquietas del propio autor como al fracaso de sus proyectos literarios, sobre los que sigue trabajando de manera teórica y crítica. De este modo, en 1957 ve la luz su *Teatro español contemporáneo*, donde revisa críticamente y con postulados extraordinariamente cercanos a los expuestos en sus críticas teatrales anteriores el panorama de la escena española de su siglo a través de los autores, obras y temas más relevantes. Este silencio literario, que en un principio fue definitivo para el propio autor, se rompe en 1954 con la publicación de su *Farruquiño*, obra bastante intrascendente pero donde aflora por primera vez el mundo de *Los gozos y las sombras*, en una obra plena de galleguismo y ajena ya definitivamente de todo el barroquismo que caracterizó algunas de las primeras obras teatrales del autor. Su importancia debe relativizarse ya que, al igual que el resto de su producción literaria, no fue “ni entonces celebrado ni después recordado” [Torrente Ballester, 1979: 6].

⁴¹³ Para profundizar acerca de las relaciones de Torrente Ballester con el cine remitimos a algunos de los estudios que se han realizado sobre el tema: Antón Vázquez, Vázquez Aneiros, 1999, y Paz Gago, 1999.

De este modo, la publicación y la falta de reconocimiento de sus últimas obras teatrales no suponen únicamente la convicción del necesario abandono del teatro. Su *teatro español contemporáneo*, su trabajo como crítico teatral en el diario *Arriba* e incluso la colaboración en 1959 con Adolfo Marsillach en el montaje de la obra de Bernard Shaw *César y Cleopatra* atestiguan que su vocación teatral no se ve desatendida, sino, más bien, todo lo contrario. Incluso publica en 1951 un artículo en *Arriba*, bajo el título de “La Falange y el teatro”, (octubre de 1951), en el que vuelve a defender postulados similares a los de tiempo atrás.

Reconoce en él una acumulación de frustraciones, producto, según su versión, de las ilusiones de quines apoyándose “en unos supuestos políticamente falangistas y estéticamente vanguardistas”, no pudieron llevarlos a cabo. La única laguna artística del falangismo es el teatro, afirma Torrente Ballester, porque de la Falange han salido “grandes poetas líricos, grandes ensayistas y prosistas, pero no un dramaturgo”, aunque sus dramas los tenemos ahí para valorar si es posible que fuera él el más acertado para ese puesto. Quiere hacer un teatro estéticamente vanguardista, pero que al tiempo refleje “el gran dolor del hombre actual”, y sin olvidarse de un alto “contenido espiritual”. Concluye, finalmente, con una pregunta que no cierra la puerta de una posible obra dramática: “Hay vacante en el mundo un puesto de gran dramaturgo. Y, que yo sepa, los españoles no han sido excluidos de la convocatoria. ¿Será, pues, la hora de nuestro teatro?” [en Morán, 1998: 446-447].

Ya señalamos cómo tras *República Barataria* en el verano del cuarenta y dos Torrente Ballester empieza a dejar de pensar en “revolucionar el teatro español” [Torrente Ballester, 1982a: 310]. Puede que el problema se hallara en su incapacidad de asumir las limitaciones que ofrece el teatro, ya que como señalaba el propio Torrente Ballester el teatro es un arte convencional y no representa nunca la realidad completa, sino un aspecto muy parcial, unilateral de la realidad [Torrente Ballester, 1982a: 318]. Esta idea, en definitiva, es la que Iglesias Feijoo comentaba como una de las imposibilidades del teatro de Torrente Ballester, ya que dada la afluencia de ideas, tal como se puede observar en su “Diario de trabajo”, “no es probable que encontrasen nunca un digno acomodo en la forma de comedias [...] El teatro tiende a la síntesis, a la concentración, a lo esquemático y a nuestro escritor se le disparaban como cohetes los mil y un argumentos que su fantasía enredaba cada día” [Iglesias Feijoo, 1986: 64].

Pero todas estas consideraciones parecen renunciar al cambio de actitud del propio autor frente a la sociedad que le rodea y que supone un viraje radical respecto a

sus obras anteriores, convirtiéndose en el germen de su futura narrativa. Y es que *El retorno de Ulises*, tal como señala el propio autor, “ya no tiene nada que ver con el pasado” [en Becerra, 1990: 202], como tampoco las obras, tanto narrativas como teatrales, que le sucederán. El abandono del teatro no estuvo exclusivamente motivado por las deficiencias técnicas del propio autor, ya señaladas anteriormente, tanto en cuanto su abandono de la creación narrativa acompañó al de los dramas. Fue la general falta de disposición del sistema a sacarlo de la periferia literaria e incluirlo en el centro canonizado la que condujo al abandono de la práctica literaria, ya sea en uno o en otro género.

No fracasa su teatro por ser deficiente, aunque en cierto modo lo es, o cuando menos, imperfecto, sino su poética, su propia concepción de la literatura. Del cambio sucedido desde 1942 hasta principios de los años cincuenta, ha surgido un nuevo Torrente Ballester que ha unido a la intelectualidad de sus primeras composiciones el humor de tipo cervantino, lúdico, de donde surgen una serie de obras que “dejan bastante clara mi pertenencia a la tradición anglocervantina que claramente puede verse en obras posteriores” [Torrente Ballester, 1983: 29]. El predominio de la denominada ‘literatura comprometida’ en esos años vuelve a situar a Torrente Ballester fuera del canon sistémico, tanto en cuanto añadió a su literatura “un plus de moralidad, no en el sentido de mostrarla o aconsejarla, sino en el de describir hechos y ocasiones cuya inmoralidad patente nos traía preocupados” [Torrente Ballester, 1983: 13].

Su compromiso es de desenmascaramiento, de parodia, de sátira de ironía de una realidad con la que está disconforme, pero desde una perspectiva ciertamente escéptica, tanto en cuanto el compromiso no era tanto con la realidad, sino con la verosimilitud. De aquí surge su preocupación por el mito, que “tiene su explicación en mi experiencia directa de los mitos políticos que se manejan en la guerra” [Becerra, 1990: 203], y su praxis literaria en obras como *Gerineldo*, donde el proceso de mitificación por ausencia del héroe va seguido de una autodesmitificación a su regreso, o *El retorno de Ulises*. En *Ifigenia*, el tema del mito es también el eje central de la composición, pero no ya como enfrentamiento del personaje con el mito, sino como desmitificación que, con la ironía que empieza a ser ya patente en sus productos literarios, sirve como muestra de su desengaño de la política de su tiempo. Es, por tanto, el mito el eje fundamental de estas obras y de muchas otras posteriores, como *Atardecer en Longwood*, *Don Juan*, *La saga/fuga de J. B.*, *La isla de los Jacintos Cortados*, e incluso *Los gozos y las sombras*, donde Carlos Deza no es sino el *Maran Atá* (el Señor

llega) de los primeros cristianos. Como hemos indicado, “los universos míticos creados por el autor en estas obras se convierten en un trasunto de la sociedad en que vive” [Martínez Castro, 1999: 390].

Es necesario reconocer que tanto temática como formalmente, el “minifundio literario” [Torrente Ballester, 1993: 13] del autor viene ya conformándose desde su teatro, aunque se ha venido perfeccionando y distanciando de las propuestas dramáticas iniciales en la medida de lo necesario. Principalmente teniendo en cuenta que abandonó la literatura tras la escritura de *La princesa durmiente va a la escuela* para dedicarse “entre otras cosas, al estudio del arte de la novela” [Torrente Ballester, 1993:15].

Se cierra de este modo un período productivo que viene desde los finales años veinte hasta ya iniciada la década de los cincuenta, donde muchos de los principios poéticos del autor se han mantenido, pero uno de ellos, principal en su concepción literaria, se ha modificado: para Torrente Ballester el teatro no es ya un instrumento social para modificar la realidad, sino que la literatura en general es una manera de inventarla, tan verdadera como la que asumimos y, por tanto, tan válida como ella.

No obstante, todo ese silencio literario de seis años, con la excepción de *Farruquín*, no desalienta al ferrolano, que mantiene su concepción de la literatura como juego creador de mundos verosímiles. Así se conforma *El señor llega*, primer volumen de la trilogía de *Los gozos y las sombras*, donde la historia sigue presente, situando la acción en la Galicia de comienzos de XX en el paso de una sociedad feudal a una capitalista, una actitud ciertamente humorística y un humor que desprenden algunas de los cotidianos diálogos y acciones de los personajes secundarios y, también, una vocación lúdica. Pero existen también diferencias notables en la composición de este tríptico, como es la perfecta elaboración de los materiales que nos son presentados por el narrador que manifiesta una particular manera de ver la historia a través de la inclusión de digresiones. Si sus dos últimas obras teatrales nos mostraban ya a un Torrente Ballester más versado en la composición dramática, las deficiencias técnicas aparecidas en sus novelas y relatos anteriores encuentran en *Los gozos y las sombras* la composición más lograda, donde “ritmo, dosificación de la trama y recalcamiento de ideas o rasgos caracteriológicos van siendo suministrados en el devenir de las acciones” [Giménez, 1984: 46].

El autor da una muestra de las potencialidades formales y compositivas de su narrativa, un primer resultado aceptado por el sistema, donde sin embargo, no abandona ni su intelectualismo ni abdica ante fórmulas denotados por conocidas y

sobreexplotadas. Si el realismo decimonónico que se intuye desde el principio de la novela nos lleva a pensar en una novela rural, descriptiva o folletinesca, el planteamiento torrentino logra sobrepasar la convención del género para crear una obra de un intenso planteamiento intelectual. No se trata del enfrentamiento en un ambiente rural de dos personalidades contrapuestas, ni tampoco de una lucha de clases⁴¹⁴, sino, nuevamente, de las contradicciones que surgen entre lo imaginad y lo real, explicitado en esta obra por la llegada de Carlos Deza a Puebla Nueva del Conde y las exigencias del pueblo respecto a su papel. La propia llegada de Deza a pueblo es muy significativa, ya que el cura argumenta sobre las cualidades de Cristo mientras llega Carlos, identificando plenamente todas aquellas cualidades salvificadoras con aquel nuevo personaje que, finalmente, no podrá sobrellevar.

Del mismo modo que en sus obras anteriores, Torrente Ballester plantea un juego intelectual partiendo de disposiciones genéricas y formales convencionalizadas, con una crítica notoria de determinadas concepciones vitales, la de Cayetano, en este caso, pero, nuevamente, sin imponer una ideología determinada. Y es que, tal como indica Alicia Giménez, Deza no representa “oposición simbólica ninguna frente a la configuración vital de Cayetano” [Giménez, 1984: 64].

Sin embargo ya no es tan fácil hablar de sátira en esta obra literaria como en los casos anteriores. Si las obras anteriores tenían un claro referente extratextual y eran una crítica de diferentes aspectos de la sociedad en la que se vivía, hasta llegar a crear esa “sátira contra toda cosa cognoscible” que era *La princesa durmiente va a la escuela*, tal como reconoce el propio autor, la situación ha cambiado ya que “el puno de vista o, más bien, mi personalidad, ha madurado, y me limito a presentar *lo que es* de una manera más o menos irónica” [Torrente Ballester, 1983: 13]. Aquí es donde encontramos la continuidad y la evolución del Torrente de los últimos años cuarenta. Ese enfrentamiento entre lo que se le exige a Carlos Deza y lo que cree deber hacer está mediatizado por la figura de Cayetano Salgado, quien trata de salvaguardar aquello que ha conseguido por la fuerza bruta derrotando a Deza y Clara, los únicos personajes que se le oponen. Y pese al aparente triunfo de Cayetano, Torrente Ballester plantea la verdadera e irónica derrota de éste, ya que a pesar de la violación de Clara y de la paliza

⁴¹⁴ Torrente Ballester indica que en esta obra en caso de que estuviera presente esta idea sería exclusivamente “como telón de fondo” [en Becerra Suárez, 1990: 98].

a Deza, han mantenido siempre su dignidad, aquello por lo que se movían durante toda la obra.

No hay sátira porque ni la jerárquica nueva sociedad de Cayetano ni la feudal Puebla Nueva, de la que sólo quedan las ruinas que Carlos Deza no quiere reconstruir bajo ningún concepto, son mostradas desde esa preocupación moral que dominaba las obras anteriores; pero sí hay ironía en el final, donde la victoria externa de uno es una muestra de su derrota al no poder dominar a sus enemigos.

Pero frente al contenido que continúa aquella línea ya trazada en *Gerineldo*, cabe resaltar en esta obra la forma, nueva para el autor y realmente acertada, donde vuelve a sorprender desactivando lo que de convencional tenía la forma realista elegida para dar cabida sin fricción alguna a ese contenido tan intelectualizado. Como señala Alicia Giménez “no es empresa sencilla evadirse de unos condicionantes literarios bastante limitativos en su propia naturaleza para ir en busca de la trascendencia” [Giménez, 1984: 61], pero el autor vuelve a afrontar los condicionamientos impuestos para activar el juego de la invención y sobreponerse las convencionalizaciones.

Pero el desarrollo posterior de su novelística, que devendrá en una suerte de composición metaliteraria con su trilogía fantástica, irá acrecentando esa vertiente lúdica n base a estos dos principios que ha venido desarrollando durante los años cincuenta: el intelectualismo y el humor. Pero ese humor satírico se ha tornado, ya en *Los gozos y las sombras*, en otro que es “vitalista, juguetón, intelectual, amable, imaginativo, crítico a veces, comprensivo casi siempre” [García Rey, 1999: 342]. Hay una distancia mayor de la realidad, un mayor escepticismo, un mundo imaginario donde Torrente Ballester crea esa realidad tan verosímil como la que acontece y que, al trasladarla a ésta, plantea un juego de perspectivas, de visiones, de creaciones históricas y literarias que contienen cada una de ellas su verdad. E igual que en otros momentos de su biografía, este cambio viene acompañado de acontecimientos externos que implican al propio autor.

Con la revuelta minera de Asturias de 1962 y tras tantos años de desengaño, Torrente Ballester alzaré la voz por vez primera contra el Régimen, al firmar la carta de algunos intelectuales donde se exigía la claridad informativa del gobierno respecto a los acontecimientos hizo que perdiera su puesto de profesor de Historia en la Escuela de Guerra Naval y cesaran todas sus colaboraciones como crítico teatral en el periódico *Arriba* y en Radio Nacional. A partir de aquí parecen coincidir todos los estudiosos en

afirmar su acendrado liberalismo, aunque siga resultando difícil concretar su ruptura real con las convicciones políticas juveniles.

En todo este proceso se atisba un Torrente Ballester desencantado con la realidad circundante, pero no condenador de sus posicionamientos políticos anteriores. Por el contrario, suele verse en sus escritos una ocultación de éste. Bien es cierto que no mantiene la misma toma de posición en lo que a la renovación, social, política y literaria toca, pero es necesario reconocer que el posicionamiento de los falangistas no es tampoco el mismo. Cuándo se desengañó realmente de sus convicciones es una pregunta que no podemos responder por no ser ésta una biografía, y tampoco somos los mejores conocedores de su vida para poder jugar a las suposiciones. Sin embargo, no creemos que ese desengaño sea tan temprano como muchos estudiosos señalan y que su ideología política falangista se fragmentara ya en 1942. Que esta evolución existió es evidente, pero no sabemos señalar fecha concreta sino tres lustros, que transcurren de la mitad de los años cuarenta al final de los cincuenta, y donde su creación poética da muestras de ese desapego de la realidad de la que es bastante crítico.

Algunos autores, como ha señalado Jordi Gracia, “han querido leer en la obra algo posterior de Torrente, en particular en *El retorno de Ulises* y *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, de 1946 rectificaciones crípticas de su falangismo” [Gracia, 2004: 253]. Sin embargo, y como señalamos anteriormente, esa fecha tiene más de desencanto ante las consecuencias de la guerra que de resquebrajamiento definitivo de sus ideales. El propio Gracia situará bastantes años después, en 1965, al Torrente plenamente convencido de su error, sin sentirse obligado a “formular una palinodia de su pasado fascista, cuanto de hurgar en lo más grave de aquel pasado: el falseamiento metódico de la historia” [Gracia 2004: 261]. Sin embargo, tampoco creemos acertada esta afirmación ya que, como venimos viendo en éste y el anterior capítulo, esa crítica al falseamiento metódico de la historia ya estaba presente en sus obras de mediados de los años cuarenta. La respuesta dada por Jordi Gracia nos sitúa en 1965 ante un Torrente Ballester ya liberal en sus posicionamientos, contrario a la política del régimen que defendió en un primer momento y a la sociedad y a los valores en los que éste se apoyaba y a los que acusó veladamente a través de algunas de sus obras ya en los

cuarenta. Pero ese paso intermedio sigue estando oscurecido por el silencio del propio autor respecto a esos años⁴¹⁵.

No obstante será el paso de la sátira a la ironía la que muestre un verdadero cambio de actitud, no tan beligerante como sus posturas hínceles tras la guerra, sino más comprensivo y liberal. Por este motivo, y por la evidente falla cronológica que hay entre ellas, es necesario diferenciar la que fue la última obra dramática del autor del resto de sus obras teatrales, tanto de las primeras, pretenciosas y ambiciosas en su tema y en su composición, como de las dos últimas, más sencillas formalmente pero más teatrales, mejor realizadas, en parte por la concreción temática. Un modo distinto de hacer teatro, sin sátira pero con mucha parodia e ironía, es lo que resulta ser, en definitiva su juego teatral *Una gloria nacional*.

4.2.1.- Una gloria nacional

Esta obra, al igual que *El pavoroso caso del Señor Cualquiera*, no fue publicada en su teatro completo, sino en la exposición bibliográfica organizada por la Diputación de A Coruña en 1990. Esta circunstancia no nos debe llevar a pensar que el autor desestimara la obra por su baja calidad literaria, sino que, probablemente, escrita como juego paródico del teatro burgués tan propio de la escena española del siglo XX, no le otorgara mayor importancia que esa, la de ser un divertimento, más personal que profesional.

Las motivaciones para la exclusión de la edición de su Teatro, por tanto, difiere de la motivación que mantuvo fuera de la recopilación su primera obra, *El pavoroso caso del señor Cualquiera*. Puede que esta pieza, como otras tantas escritas y nunca publicadas si nos atenemos a la información proporcionada por el autor en su “Diario de trabajo”, no fuera ni recordada en el momento de la publicación de su *Teatro*, y en caso de que lo fuera, puede que mereciera la desconsideración del propio autor por no ser más que un juego teatral escrito, muy probablemente, durante su definitiva salida de las instituciones oficiales tras la firma del manifiesto a favor de los mineros asturianos.

Ciertamente esta pieza tiene unas características que la alejan de sus composiciones dramáticas anteriores, tanto de aquellas primerizas, ambiciosas y

⁴¹⁵ Jordi Gracia estudia su artículo sobre Feijoo en 1965 como la muestra definitiva del cambio de orientación política e ideológica de Torrente Ballester [Gracia, 2004: 261-262].

belicosas, como de aquellas más recientes, donde el desengaño de la realidad circundante le hizo adoptar aquel posicionamiento de desenmascaramiento de la realidad, ya sea a través de la desmitificación o de la sátira pura de todo lo que le rodeaba. En esta pieza, tal como señala Yamaguchi, no podemos ver ese “carácter muy peculiar en el sentido de que buscan [sus obras] valores en sí mismos, más que cotejo con la realidad exterior” [Yamaguchi, 2000, 160]⁴¹⁶.

Coincidimos plenamente con el autor chino en esta minusvaloración de *Una gloria nacional* con respecto a sus anteriores obras. A pesar de las coincidencias que tiene en ciertos aspectos de su planteamiento, como ese carácter lúdico que comparte con, por ejemplo, *El retorno de Ulises* o *Atardecer en Longwood*, es también cierto que esta obra parece manejarse en ese plano lúdico, paródico, sin pretensiones de convertirse en una obra teatral con la trascendencia con que las otras obras fueron concebidas. Que el resultado de estas premisas en sus primeras obras fuera más o menos acertado es una cuestión que hemos tratado pormenorizadamente en los apartados correspondientes; aquí sólo nos interesa destacar el diferente planteamiento con que esta comedia fue escrita, tan distante al de las anteriores que, muy probablemente, no consiguiera la valoración de verdadera obra literaria por el propio autor, quien si no lo olvidó, decidió no recogerla en sus volúmenes de teatro.

Sin embargo, es necesario situar la obra en el contexto del propio autor, tratar de fecharla para comprender mejor el planteamiento, el modo compositivo y la finalidad de la obra. Y es que, aunque esta obra se dató en su primera publicación en el año 1947, la tesis doctoral de Hajime Yamaguchi, cotejando las notas de *Cuaderno de un vate vago* y *Panorama de la literatura contemporánea*, considera que esta obra debe ser de 1962, aproximadamente. Si nos inclinamos por esta datación, aparte de por la documentada argumentación de la citada tesis, es porque su realismo y su lenguaje tan natural, así como el planteamiento irónico y paródico más que satírico, lo aleja bastante en el tiempo de lo que en los años cuarenta Torrente Ballester escribía.

De hecho, si se compara la trilogía de *Los gozos y las sombras* y esta obra, parece bastante más afín que el resto de sus obras dramáticas con *Una gloria nacional*. La presencia de la Historia sigue siendo un elemento fundamental, pero no como en las obras de finales de los años cuarenta, *Ifigenia* o *El retorno de Ulises*, donde el trasfondo

⁴¹⁶ Ya Iglesias Feijoo señaló esta característica respecto al teatro de Torrente Ballester, pero no incluyó en su análisis esta última obra.

mítico resalta sobremanera, o como en *La princesa durmiente va a la escuela*, donde el autor crea toda una subversión literaria a través de la creación de un mundo trasunto de aquel que le rodea y que pretende satirizar; en este caso, la presencia de la historia en la literatura se lleva a cabo a través de la recreación de un “episodio dramático”, una digresión, una acción secundaria respecto de una totalidad. Pero la presencia de la historia en la obra viene refrendada principalmente por la referencia a la concepción galdosiana de sus *Episodios Nacionales*, novelas de trasfondo histórico y técnica realista, quizá la muestra más palpable de simbiosis entre realidad y ficción.

Efectivamente, esta obra recoge un pequeño episodio de la historia de España a principios de siglo, con la posibilidad de la concesión del Nobel a uno de nuestros autores, si bien de los más reconocidos, con actuaciones polémicas respecto a la sociedad burguesa de su tiempo, como puede ser el estreno de *Electra* en 1901, una obra que muestra su oposición a la superstición y el fanatismo. Es episodio por ser una digresión, pero sobre todo porque es un episodio galdosiano, entremezclando literatura e historia. Pero, al mismo tiempo, es dramático tanto por su forma teatral, como por interesar y conmover.

De este modo, la creación de esta obra comparte con las anteriores su particular juego con los géneros, partiendo de géneros poco teatrales para dramatizarlos, con mayor o menor acierto. Así lo hizo con la ‘crónica dramática’ de *Lope de Aguirre* y lo vuelve a hacer con la forma genérica del episodio que si bien corresponde a una de las partes clásicas de la tragedia, el discurso entre los dos cantos de un coro, en Torrente Ballester refiere su vertiente narratológica, concretamente el uso dado por Pérez Galdós a este género en su magna obra histórico-literaria.

Así pues, la aceptación de la técnica realista tiene en el tema su propia justificación. Vuelve a plantear la misma técnica que en *Los gozos y las sombras* y, de igual modo, subvierte ciertas convencionalizaciones para crear una obra distinta a las tradicionales. Y es que no podemos olvidar que el propio autor reafirmó hasta la saciedad su concepción de la literatura como artificio, como juego, incluso “ni en mis momentos de mayor claudicación, de mayor entrega al realismo, abandoné del todo esta convicción, y ciertas prácticas que de ella se derivan” [Torrente Ballester, 1982a, I, 15]. Exactamente creemos que es ésta la definición que mejor cuadra a la obra de *Una gloria nacional*, ya que, bajo la apariencia de un inocuo y poco novedoso realismo, como el de *Los gozos y las sombras*, esconde el autor un juego literario muy sugestivo, quizá no tan trascendental e intelectualista como el de su obra narrativa, pero, en cualquier caso,

cargado de un humor muy paródico, lúdico e irónico. Y es que, a partir del episodio acerca de la posibilidad de que Galdós fuera reconocido con el premio Nobel, Torrente Ballester hace “hablar a estos ilustres actores en una hipotética situación dramática tal como ellos lo harían en la vida real, inspirándose muy libremente en el lenguaje que plasmaron por escrito” [Fernández Roca, 1999, 185].

Así pues, el autor no sólo juega con la recreación de un episodio histórico, sino que hace uso de los materiales históricos para la conformación de los personajes. Así pues, la creación dramática resulta mixtificarse con la historia para dar como resultado una simbiosis de realidad y ficción difícilmente discernible. Que este episodio fuera verdad es improbable, pero la verosimilitud con la que son creados los personajes y compuesta la obra a través de sus diferentes acciones otorgan una realidad tan verdadera y creíble como aquella más evidente.

El juego se plantea, de este modo, en una doble dimensión. Por un lado el autor juega con los textos para recrear paródicamente unos personajes que son transposiciones dramáticas de personajes reales. Así pues, don Benjamín, “un cincuentón avejentado, pero noble e inteligente” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XIII] sería fácilmente identificado con Menéndez Pelayo, de quien se dice que “se ha encerrado usted en el pasado” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XVII]. Velasco sería el trasunto de Blasco Ibáñez, quien ataca el “realismo de camilla y hambre. Pasado de moda. La realidad es la naturaleza en su expresión más violenta: viento, mar, sexo. Grandes pasiones naturales, y no pequeños conflictos domésticos de empleados cesantes y niñas venidas a menos” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XIX]. En este personaje podemos vislumbrar las líneas que hicieron de Blasco Ibáñez el más naturalista de nuestros escritores, como cuando afirma, por ejemplo, que “es a la naturaleza a la que hay que guardar fidelidad” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XXI], o, también, al reconocer que “en cierto modo, soy la vida misma, o al menos, me precio de exaltarla” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, LV].

Por otro lado, Francisco Fuentes Peralta, no es sino el trasunto del propio Benito Pérez Galdós, a quien un personaje le llama también “don Paco el garbancero” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XXXVI], el mismo mote con el que Valle-Inclán describió al escritor gran canario. La condesa, a quien G. Maestro identifica con Emilia Pardo Bazán, señala que este escritor es el que “metió en sus novelas a su patria entera, con sus dolores, sus esperanzas y su heroísmo...”, en clara alusión a los *Episodios Nacionales*.

El juego de las identificaciones planteado al lector o al espectador prosigue su hoja de ruta con la llegada a casa de Francisco Fuentes de otros escritores que representan a otros tantos literatos de la nueva generación. De este modo, Don Reinaldo, que utiliza el mote ya señalado de don Paco el Garbancero, representa al Valle-Inclán, quien argumenta en contra del posible Nobel que “¡si Paco Fuentes Peralta tuviera verdadero talento poético, sin salir de su casa podría escribir el gigantesco esperpento de la vida española!” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XXXV]. El personaje de Almadén, caracterizado por sus colaboraciones periodísticas en diferentes revistas, puede identificarse fácilmente con Azorín: “he estado pensando que, en mi revista, podré al menos publicar su retrato” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XL]. Por su parte, Vargas y su exaltado anarquismo, “somos unos cerdos, don Paco, convénzase. No hay valor cívico, no hay coraje, no hay más que hipocresía. Pero las cosas se toman como son o se pone una bomba” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XL], refleja la actitud del joven anárquico Baroja.

Una última identificación de estos personajes con los escritores de aquel momento es, quizás, el más curioso de los juegos de personas que establece Torrente Ballester, ya que, hay elementos que nos permiten identificar a Irureta con Unamuno, “librepensador y republicano” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XXXVII]⁴¹⁷, y de quien Fuentes Peralta dice que “a usted también le duele España” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XXXVIII]. Pero si esta identificación es manifiesta por elementos como estos, hay que resaltar que Unamuno es el único escritor que aparece citado expresa y directamente en la obra. Es Velasco quien cita las opiniones de éste al decir que “Unamuno decía que don Paco no ha sido nunca más que un fabricante de novelas” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, LVII]. Esta presencia del personaje real y de un posible trasunto no es contradictoria si nos atenemos a la definición que el autor nos da de su personaje y la figura real del escritor. Pero la presencia de las dos referencias es, cuando menos, sorprendente, llevando el juego de identificaciones planteado a un callejón sin salida. Nosotros nos inclinamos a pensar, sin abandonar la idea de la identificación de Irureta con Unamuno, que no es sino una vuelta de tuerca más al juego

⁴¹⁷ “Yo soy republicano, pero, entendámonos, no soy miembro del partido. Yo no soy miembro de ningún partido, lo sabe usted de sobra y menos que nada, de las logias” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XXXVI], afirma un poco antes.

planteado por Torrente Ballester, totalmente volcado ya en esa concepción lúdica y creativa de la literatura.

Estas identificaciones, a partir de las cuales juega el autor, pueden y deben ser reconocidas por el espectador, que entraría a jugar el mismo juego, dando paso así a la ironía desde el uso paródico de unos personajes. De este modo, la concepción lúdica del arte queda patentemente señalada en esta obra. Es especialmente la parodia lingüística, creando los personajes a partir de sus propios textos. Esta intertextualidad entre la obra torrentina y las obras de los escritores que aparecen como personajes nos ofrece otra dimensión de la virtualidad de la realidad. Todos y cada uno de los personajes presentados son reconocibles no por su realidad, sino por cómo ellos mismos la vieron y la comunicaron a través de sus textos. El dandysmo de Almadén, la virulencia discursiva de Vargas o el apasionamiento en los parlamentos de Velasco, nos permiten ver en escena a los autores de, por citar algunas obras, *Angelita*, *La lucha por la vida* o *Amor y tartana*.

Sin embargo, no se puede reducir la obra a este mero juego de identificaciones, parodias y relecturas. Los dos actos, el segundo de ellos con dos cuadros, presentan este juego paródico desde el que se plantean diferentes concepciones literarias que se mezclan con intereses políticos y económicos, en una especie de teatro de mesa camilla, que tantas veces denostó el propio autor en sus críticas teatrales. Pero ya hemos indicado cómo el realismo es para Torrente Ballester “una palabra que designa un modo de hacer, un procedimiento diríamos estilístico” [Torrente Ballester, 1965: 8]. El tema exige una forma determinada de presentación y composición, en este caso la realista, pero únicamente como procedimiento estilístico, sin necesidad de reducir la obra a los condicionamientos convencionalizados, a las técnicas consabidas, a la mera carpintería teatral que sirvió a muchos para conformar un prolífica obra teatral de una linealidad excesiva.

Y es que Torrente Ballester plantea, partiendo de esos convencionalismos, otro juego paródico e irónico en torno a las expectativas creadas por el género. Los dos actos son presentados a la manera más convencionalizada, en un “salón, comedor y otras cosas en el domicilio de don Paco Fuentes Peralta [...] Los muebles son de buen gusto y calidad pero deslucidos. La alfombra está gastada y una de las cortinas roas que cubren el hueco del balcón, un poco rota. Hay una lámpara eléctrica central, de varios brazos y tulipas esféricas, esmeriladas (de las que antes se llamaban globos)” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, VIII], reafirmando escenográficamente lo que el

planteamiento genérico y el tema sugiere. Aunque como señala el propio autor en su acotación inicial, quedan “los detalles ambientales, a gusto del escenógrafo” [Ibíd.], la creación ambiental predispone a aquellas comedias burguesas de mucha palabra y poca acción, de engaños, secretos y máscaras. Sin embargo, el autor vuelve a jugar con las expectativas generadas para plantear una comedia sin trama alguna, sino la simple reflexión sobre la literatura, su función y el compromiso de los intelectuales.

Así pues, las conversaciones acerca de la literatura, de los intereses creados en torno a ella, de la dependencia de realidades ajenas a la propia creación artística, en definitiva, de la lógica simbólica y la lógica económica del campo literario, como diría Bourdieu, desarrollan una obra que, por su planteamiento inicial, no parecía dispuesta a tratar tales temas. Paradójicamente, o mejor dicho, lúdicamente, Torrente Ballester plantea desde una fórmula teatral prototípica de aquellos que hacen predominar el valor económico sobre el simbólico, como es la burguesía, una reflexión sobre el valor de la literatura, su verdadera dimensión simbólica. La ironía resuella esencialmente en este punto, donde a través de un muy limitado y determinado modo de expresión, el realismo burgués tan típico en nuestra escena durante gran parte del siglo XX, presenta un tema totalmente contrario al que la propia forma teatral sustenta.

De este modo, el autor no sólo parodia este tipo de teatro, a través del uso de ese lenguaje tan propio de estas comedias, llano y hasta burdo en algunos casos, o haciendo desaparecer cualquier peripecia de la comedia y reduciendo la obra a una caracterización de personajes y al planteamiento de determinadas relaciones de la literatura y la vida, sino que ironiza sobre el papel de este teatro, creando una obra siguiendo estos paradigmas pero subvirtiendo a través de los personajes la propia esencia de esta forma dramática. Así pues, Fuente Peralta es un “escritor famoso, aunque más bien pobre” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, VIII], y que se contrapone a aquellos otros escritores que, sin valor literario, alcanzan el éxito, tanto económico como social. Así o expresa Charo: “Yo conozco a uno... ¡Qué cosas escribe, el muy cerdo! Pero buenos duros gana. ¡Y qué mujeres se lleva el tío! Yo fui con él más de dos veces”, para concluir que “yo, por poco dinero, no entiendo esta miseria. Y como me dijeron que eras una gloria nacional...” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, IX y X].

Por tanto, desde el principio de la obra se nos plantea la dicotomía entre aquellos autores que se rigen por la lógica simbólica y la de aquellos que se rigen por la económica. El propio Fuentes Peralta así lo plantea al considerar que “no soy más que

un escritor a quien la gente no quiere, porque dice la verdad, porque pinta la realidad. ¿Usted no se ha dado cuenta de que los españoles temen la verdad?” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, XVI]. Este juicio resulta ser tan certero como prolegómeno del final e la obra. El Ministro que se niega a apoyar su candidatura al Nobel lo refrenda con sus razones:

“Si usted, don Paco, se hubiera limitado a escribir esas novelas tan entretenidas patrióticas que escribía en su juventud, nadie se hubiera opuesto a que le diesen el premio Nobel. Yo sería el primero en aplaudirle. Pero ha incurrido usted en el defecto de todos. No le basta con ser novelista, pretende, además, tener ideas, y el resultado lo conocemos todos. ¿No cayó un gobierno por causa de una comedia de usted?” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, LXI]

Ironía y sátira se dan la mano en este punto, donde se refiere el estreno de *Electra*, el 30 de enero de 1901, cuyas tesis regeneracionistas alcanzaron, probablemente, una sobredimensionada repercusión social que atizó el fuego contra el gobierno Azcárraga, ya en crisis, muy recientes todavía la crisis de 1898. Si Torrente Ballester argumenta la exclusión de la posible nominación al Nobel de Peralta/Galdós por estos motivos es fácil leer entre líneas su opinión respecto a otros dos dramaturgos que si recibieron dicho galardón. Echegaray y Benavente recogieron el galardón con ese apoyo público e institucional en España, ya que ni por ellos ni por sus obras ninguna de las partes del centro del sistema se sintió en momento alguno agredido. Es decir, porque, al contrario que Peralta, no presentaban la verdad. Dejando en cualquier caso aparte esta lectura que el texto torrentino ofrece, el razonamiento articulado por el Ministro resulta demagógico e ironizado por el propio Torrente Ballester, quien, pocos años después plantea el mismo tema pero en forma ensayística.

En su “Problemática general del teatro”, el autor ferrolano sitúa la tipificación de los autores en base a la concepción económica o simbólica del teatro. De este modo, incluiría “en su categoría más baja, al que se limita a manejar materiales aptos únicamente para el entretenimiento, y, en la más alta, al que acierta a entretener mostrando a todos y a cada uno de los hombres que constituyen el público, en forma dramático-poética las estructuras de la realidad en que él y ellos viven” [Torrente

Ballester, 1965: 7]. En estos dos extremos se mantienen las posturas que los diferentes personajes de la obra mantienen a lo largo de toda la comedia.

Pero esta argumentación demagógica del Ministro monárquico no se reduce a la mera reflexión sobre la literatura y su dependencia de otros valores que nada tienen que ver con el arte, reconociendo que “todo este jaleo ha servido para hacer un recuento de fuerzas” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, LXI] y de la que deduce un apoyo mayoritario a su partido monárquico, por lo que “podemos permitirnos el lujo de tolerar a esos señores que en el Ateneo exigen cambios y reformas. ¡Que pidan y griten lo que quieran! Pero no confíen demasiado en ellos” [Ibíd.]. Este posicionamiento utilitarista de la literatura, esa conformación de la obra de arte como refuerzo de determinadas estructuras sociales e ideas políticas será la que rechace el propio Fuentes Peralta, quien pregunta al Ministro si “¿no llegará el día en que usted y yo, o los que piensen como usted y los que piensen como yo, tengamos que odiarnos a muerte?”, para recibir nuevamente la misma respuesta: “(Riendo) ¿Ve usted? ¡Las condenadas ideas!” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, LXII].

Este planteamiento acerca del teatro como compromiso y como documento fue uno de los temas claves de Torrente Ballester durante sus años de crítico del diario *Arriba*. Como señala Pérez Bowie [2007: 44-52], el compromiso de la literatura fue condenado en toda circunstancia por el crítico ferrolano, resaltando que “entre nosotros, *comprometerse* significó imitar a Camus y a Sartre, cosa que, por otra parte, se hizo bastante mal” [Torrente Ballester, 1983: 12]. Ese compromiso como “actitud moral del artista, como acto mediante el cual se añadían al arte determinados contenidos morales relativos, ante todo a la actualidad” [Ibíd.] es el que mantiene el propio Torrente Ballester, pero entendido de manera diferente a la sartriana. No se trata de predicar, sino de mostrar, de “poner el dedo en la llaga sin que otro sea su propósito” [“Estreno de “Los años de bachillerato” en el Lara”, Torrente Ballester, 1960: 35]. Así pues, esa verdad que mostraba en su última literatura Fuentes Peralta, por ser considerada ciertamente sediciosa, es la que le vale la condena del Ministro, confiado en que la eliminación de las ideas será el medio idóneo para el control de la sociedad. Encontrados los apoyos está convencido de la continuidad del sistema, sin plantearse siquiera aquello que debe hacer la literatura, “crear un sistema de imágenes en que se muestren, en forma coherente o casi, las estructuras de la realidad, y, en segundo lugar, la comunicación al público a que van destinadas” [Torrente Ballester, 1965: 8]. La

pervivencia de esas ideas y de ese modo de literatura, junto al ocultamiento de la realidad conflictiva, no tenía sino una salida: la Guerra Civil.

Así pues, en una aparentemente inocua obra de corte y técnica realista, Torrente Ballester no sólo parodia un género, subvirtiendo el mensaje continuista y conservador propio de este género, a pesar de la firma de la carta de renuncia a la candidatura al Nobel por Fuentes Peralta⁴¹⁸, sino que establece una reflexión sobre la literatura no ya como compromiso, sino como documento de una realidad. Toda esta reflexión final, que va más allá de la mera reflexión metaliteraria, está complementada por los dos entre actos y el Prólogo y Epílogo, donde aparecen dos personajes ajenos al salón de Paco Fuentes Peralta, don Celes y don Clemen, “portavoces de la opinión pública” [Fernández Roca, 1999, 187].

Son las cuatro escenas breves estampas de la calle, muy similares a los antiguos entremeses, no sucede nada importante para el desarrollo argumental, que en realidad no existe en la trama, sí que nos ofrecen una visión complementaria de la fábula dramática. Ajenos al ámbito cultural, las voces de don Celes y don Clemen “recogen el eco social de lo que se cuece en los salones” [Ibíd.]. Es la opinión de la masa, su falta de opinión o la facilidad para manipular ésta la que queda perfectamente reflejada en estas rápidas estampas.

Esta *vox populi* no es, sin embargo, una creación caprichosa e innecesaria, sino que refleja diferentes puntos de vista del propio autor acerca del público teatral. En su ensayo casi memorialístico acerca de su producción crítica, “Doce años de crítica teatral”, Torrente Ballester diserta acerca de los diferentes tipos de público que teníamos en España por aquellos años. Hay a quien “divierte hacer la crítica de los críticos [...] Tales son los amigos de Fulano porque <<pega mucho>> y enemigos de Zutano, al que desprecian porque <<no pega>>”. Otro clase de público serán “los pateadores”. Por otro lado estarían los moralistas, que “suelen ser personas molestas de que se saquen a escena sus propios pecados secretos” [Torrente Ballester, 1962: 8-9].

Partiendo de esta diferenciación, Don Celes y Don Clemen inician el Prólogo con la mayor indiferencia, “a mí esas cosas me traen sin cuidado” [*Una gloria nacional*, VV. AA. 1990, V], para unirse a los “pateadores o contraclaque” en el primer entre acto:

⁴¹⁸ De igual modo que en *Los gozos y las sombras*, el aparente triunfo de uno de los personajes y la derrota de otro no es sino de cara al exterior, ya que la seguridad manifestada por el Ministro en la fácil continuidad del sistema culminará en la profecía de Fuentes Peralta, ya que llegado el momento, unos y otros no hicieron nada más que odiarse. El resultado es por todos conocidos: la Guerra Civil.

“Don Clemen.- Estoy perplejo. Aquí hay gente de todos los partidos
Don Celes.- Sólo faltamos nosotros. (Los manifestantes dan mueras. Gritan)
Voz.- ¡Abajo el librepensador Fuentes Peralta!
Voces.- ¡Abajo!
Voz.- ¡Viva la verdadera libertad!
Voces.- ¡Vivaaaa!
Voz.- ¡Abajo los intelectuales! (Don Celes y Don Clamen se sienten
arrastrados por el entusiasmo)
Don Clemen, Don Celes y Voces.- ¡Abajo!
Don Celes.- No hay más remedio que ir
Don Clemen.- Pues vamos allá”
[Una gloria nacional, VV. AA. 1990, XXXII-XXXIII]

En el segundo entreacto, junto a los dos personajes ya citados, aparecen otros dos con idéntico papel, Martínez Freyre y un Conde, en este caso representando a esos moralistas, preocupados porque un novelista como Fuentes Peralta pueda recibir el Nobel. Su acción debe evitar tal condecoración en defensa de “los intereses de la patria” *[Una gloria nacional, VV. AA. 1990, LI]*.

Este cinismo y esta falta de opinión respecto a lo que sucede, que aparece ya en el primer entreacto, reaparece en el Epílogo, donde Don Celes y Don Clemen se lamentan por la concesión del Nobel a Tagore, en lugar de a algunos de nuestros insignes autores:

“DON CLEMEN.- Nosotros no existimos para los países civilizados. ¡Víctimas todavía de la leyenda negra! ¡Como si aquí no hubiera talentos para dar y tomar!
DON CELES.- Ahí tiene usted a Isaac Peral, sin ir más lejos, que se murió de hambre
DON CLEMEN.- Isaac Peral no fue escritor
DON CELES.- ¡Aaaaah! Yo creía... Bueno ahí tiene usted a Ramón y Cajal
DON CLEMEN.- A ese ya le han dado el Premio Nobel
DON CELES.- Entonces, ¿quiénes son aquí escritores? De los que suenan, me refiero

DON CLEMEN.- Yo no estoy muy informado, pero a un sobrino mío que va mucho al Ateneo, le oigo hablar de un sin fin de gente. Entre ellos alguno habrá que merezca el Premio Nobel. Sin ir más allá, ahí tiene usted a Fuentes Peralta. ¿O va a decirme usted que no es un gran novelista? He oído decir que el mejor de Europa.

DON CELES.- Ya lo creo que lo es. Pero ¡amigo mío!, nació en España y nadie le hará caso”

[Una gloria nacional, VV. AA. 1990, LXVI].

Así pues, el final solitario y amargo de Fuentes Peralta tocando el piano tras la fallida nominación, deja paso a un final muy irónico con este Epílogo. La soledad del literato incomprendido por los suyos se contrapone al definitivo y cínico apoyo de quienes en su momento se opusieron a su reconocimiento. Así como el género literario burgués fue utilizado irónicamente por Torrente Ballester para mostrar una realidad totalmente diferente a lo que este género estaba acostumbrado a ofrecer, este Epílogo ofrece otro quiebro irónico en la obra, dándole un sentido diferente al que se podía presuponer.

De este modo, Torrente Ballester vuelve a plantear la creación literaria como juego, tanto paródico como irónico, intertextual y extratextual. El establecimiento de unas expectativas determinadas por un género y por una técnica determinada vuelven a ser subvertidas, manipuladas de manera muy ingeniosa por aquel que quiere desenmascarar aquella realidad con la que está disconforme. En este caso no desde la distancia mayor que años atrás la más férrea censura obligaba a tomar, sino desde el más puro realismo, pero eso sí, desarticulando y desnudando aquellos mismos procesos de los que se vale para, como él mismo señalaba “meter el dedo en la llaga”.

Conclusiones. Supervivencias de un dramaturgo narrador.

Dentro de los escasos estudios en torno al teatro de Torrente Ballester, parte de ellos tratan su teatro en función de lo que posteriormente se concretará de manera mucho más afortunada en su narrativa. Esta idea tiene su fundamento en la afirmación del propio autor en el prólogo a los dos volúmenes de su *Teatro*, ya citada, donde reconoce que esa reedición de sus obras dramáticas está pensada para aquellos “curiosos y vocados a la arqueología, y, sobre todo, en los que, a la vista de mi obra posterior, sientan deseos (o necesidad) de conocer su prehistoria” [Torrente Ballester, 1982a, I: 12]. En esta misma línea, Jesús G. Maestro indica que el teatro “constituyó en cierto modo un modelo o referente desde el que se ha llevado a cabo formalmente la conversión literaria de algunas de sus obras más representativas” [G. Maestro, 2001, 169]. De hecho, en este artículo se indica que la evolución en la trayectoria literaria de Torrente Ballester parte de la experimentalidad de su teatro que termina en sus últimas obras en una poética de la desmitificación, plenamente desarrollada en su narrativa.

No estamos en desacuerdo con estas afirmaciones de G. Maestro, pero sí consideramos que el teatro de Torrente Ballester requiere y, en cierto modo, necesita un análisis ajeno a su posterior evolución literaria, es decir, que puede y debe ser estudiado dentro del sistema literario que se produjo, conociendo más a fondo el repertorio que pretendía incluir dentro del sistema teatral canonizado de los años cuarenta. Éste ha sido nuestro propósito a lo largo de todo este trabajo.

Efectivamente, el planteamiento metodológico adoptado en este trabajo nos permite observar la figura teatral de Torrente Ballester plenamente dentro del campo periférico de aquellos renovadores que pretendían acabar con aquellas expresiones formal e ideológicamente caducas ya en la década de los veinte y que, sin embargo, siguen copando casi todo el teatro comercial dos décadas después. Sin llegar a constituirse como una de las voces principales de esta periferia, Torrente Ballester asume un papel relevante, más que por los resultados obtenidos teatralmente por la persistente defensa y manifestación de unos principios renovadores por los que debían regirse el nuevo teatro español.

Desde el primero de los capítulos de este trabajo se ha podido ver cómo la formación y práctica teatral de Torrente Ballester es una evidente muestra de la

evolución de la periferia literaria en los años anteriores a la Guerra Civil, partiendo de un exacerbado vanguardismo, más temático que formal, para desembocar en una creación literaria mediatizada, de igual modo, más temática que formalmente. Como tantos otros autores de estos años, Torrente Ballester se sintió tan fascinado por el carácter innovador e iconoclasta de las nuevas manifestaciones artísticas que pretendió convertirse en uno de sus exponentes, para, en tiempo de guerra, componer obras que, sin olvidar ese afán de renovación teatral que presidió el único de los intentos dramáticos de aquellos años que sobrevivió, *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, tienen una vertiente más ideológica. Su evolución posterior, como hemos visto, sólo necesitaba de un paso para crear el teatro más maduro y logrado del autor: pasar del dogmatismo y reforma del mundo al escepticismo y a la invención de su propia visión del mundo a través de la creación literaria. Pero todo ello desde postulados sorprendentemente similares a los anteriormente defendidos, extrapolando, eso sí, esa autonomía del universo escénico, con su particular concepción del personaje, hacia la autonomía de la literatura en general, tan válida como otros modos menos artísticos para crear esa visión de la realidad que un día trató de cambiar para, finalmente, decidirse a inventarla.

Con la lectura de este trabajo no se podrá revelar la grandiosidad de la figura dramática de Torrente Ballester, principalmente porque carece de los rasgos esenciales para ser considerada de este modo. Nada hay de revelación en este trabajo, pero sí de contextualización, que ha tratado de ser la más exacta, concisa y útil posible, para abordar la figura de un completo hombre de teatro, que afrontó la batalla teatral desde todos los frentes posibles y que siempre fue consecuente con su idea dramática.

Como señalamos desde la Introducción de esta investigación y mantuvimos como principio compositivo en cada uno de los capítulos, nuestro objetivo no es redescubrir al Torrente Ballester dramático, sino únicamente mostrar su figura dentro del sistema literario de su época, desde donde se nos aparecen, como hemos creído mostrar, diferentes filiaciones renovadoras frente a un teatro aburguesado, institucionalizado y caduco. Con sus raíces vanguardistas, asimiladas e interiorizadas junto con esa toma de conciencia del artista que le provino de Poe y Baudelaire, sus propuestas, sin forzarlas en ningún momento, pueden englobarse en lo que, polisistémicamente, sería la periferia, donde su reconocida admiración por diferentes autores de vanguardia, tanto españoles como extranjeros, adquieren esa significación especial que identifica al autor ferrolano con gran parte de estos autores. Sin embargo,

la realidad teatral a la que se enfrentó y a la que acometió en algunos momentos muy revolucionariamente (puede leerse también “nacionalindicalísticamente”), fue superior a él, haciéndole optar, en primer lugar, por un teatro menos ambicioso en lo ideológico y, finalmente, por un silencio dramático casi definitivo a comienzos de la década de los años cincuenta.

A pesar de su aparente fracaso, creemos necesario que este proyecto integral de renovación sea destacado, eso sí, y como hemos pretendido hacer, sin desmedidos encomios y exageradas exaltaciones. El otro extremo es el que nos encontramos en la mayoría de los estudios históricos sobre el teatro de esta época de posguerra, donde la figura de Torrente Ballester se difumina entre aquellas presencias mayores, aunque no siempre mejores, del teatro comercial.

El sistema teatral español, de este modo expuesto, queda mutilado en uno de sus componentes básicos, la periferia, que si bien se vio reducida a una expresión mínima, no desapareció. Más referencias podemos hallar de los grupos *Arte Nuevo*, *La Carátula* y *El Duende*, por no hablar del TAS de Alfonso Sastre a finales de los cuarenta, que, curiosamente, como indica Víctor García Ruiz, “coincide en muchos puntos con los intentos de la falange en los años 40 de nacionalizar y politizar el teatro” [García Ruiz, 2004: 72]. Pero Torrente Ballester siempre se encontraba alejado de cualquier vinculación con cualquier proyecto renovador. Porque creímos necesaria la reinterpretación de la figura dramática de Torrente Ballester, investigamos más profundamente en su teatro. Y concluido el trabajo creemos que su lugar, si bien ciertamente aislado en la periferia, se puede homologar con ciertas posturas anteriores y posteriores a su propia obra que buscaban en el teatro una forma artística y no un mero entretenimiento para unos con beneficios económicos para otros.

Sin embargo, la canonización de su producción narrativa obliga a una reflexión, aunque sea breve, a los que trabajamos sobre el teatro de Torrente Ballester acerca de la pervivencia de sus ideas dramáticas en su obra narrativa. No es trabajo sencillo, no tanto por el volumen de su teatro, sino por la complejidad, abundancia y poligénesis del material narrativo del escritor ferrolano. Y es que, tal como ha quedado indicado en el último capítulo, aquellos años de silencio literario voluntario que sucedieron a *La princesa durmiente va a la escuela* “los dediqué, entre otras cosas, al estudio del arte de la novela no porque pensase valerme de él como autor, sino porque lo necesitaba para mi oficio de crítico” [Torrente Ballester, 1981: 15]. Como ocurrió anteriormente con la formación teatral autodidacta, Torrente Ballester compone un

mundo narrativo a través de un prolijo estudio de la teoría narrativa y de una profusa lectura de todo aquello que caía en sus manos.

Si bien este trabajo puede servir para presentar un nuevo enfoque más comprehensivo sobre el teatro de Torrente Ballester, para revalorizar sus aportaciones, su visión de teatro y para situarlo en el punto que, creemos, le es justo y necesario ocupar en la historia de nuestro teatro, queda un amplio campo de investigación abierto: la determinación de las herencias dramáticas en su novelística. Hallar las influencias teatrales en su poética dramática puede resultar más sencillo, siendo más evidentes éstas según sean mas juveniles sus obras⁴¹⁹. Pero si tratamos de indagar en esas pervivencias del Torrente Ballester dramaturgo en el Torrente Ballester novelista estas herencias dramáticas en la narrativa resultan desde el principio bastante más complicadas de intuir o seguir, tanto en cuanto los materiales conocidos, leídos, vividos y utilizados, así como la bibliografía teórica de ambos géneros, se entremezclan en la mente del Torrente Ballester narrador, dando como resultado esas perfectamente complejas estructuras narrativas que caracterizan a las más representativas obras del autor.

Sin embargo, si acotamos este espacio de casi cincuenta años que dista entre *El pavoroso caso del señor Cualquiera* y su novela *La isla de los jacintos cortados*, por citar alguna de las obras narrativas más emblemáticas del autor, esta dependencia de lo narrativo respecto a lo dramático resulta más evidente. De este modo, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* posee, más que ninguna otra de sus novelas, unos rasgos propiamente dramáticos. No sólo la transcripción de un acto de una supuesta obra sobre la heroína Guadalupe, o las referencias a otras obras dramáticas del mismo calado nos refieren el bagaje dramático del autor. Otros rasgos estructurales y compositivos fortalecen esa dependencia dramática de la novela. Es más, en la novela, tanto el acto reproducido como las referencias teatrales a las que hemos aludido carecen de eficacia dramática alguna y son utilizadas dentro de esa parodia de la creación del discurso histórico que señalamos al referirnos a la obra, del mismo modo que otras formas discursivas.

Pero sí que es necesario destacar aquellos otros rasgos que, con eficacia narrativa, se basan en recursos dramáticos. El diálogo, por ejemplo, aparece de manera

⁴¹⁹ Así ocurre, por ejemplo, con *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, donde la influencia del superrealismo es evidente. Sus posteriores obras dramáticas, aun pudiendo escudriñar su poligénesis, son cada vez más complejas en sus filiaciones.

claramente dramatizada, donde el narrador, figura generadora de todo el discurso, su parodia y su subversión, cede el papel protagonista a los propios personajes para que estos, dialógicamente, desarrollen la trama. De este modo, el papel del narrador se reduce en estos interludios dramatizados a ser la voz de las acotaciones, del estilo “se encogió de hombros”, “se sentó en el borde de la mesa y miró humildemente a su mujer”, “cogió papel”, “palideció”, “le miró con desprecio”, “le tomó en sus manos y le dio vueltas” [Torrente Ballester, 1963: 165]. Todas estas escenas dramáticas donde la voz del narrador, tan omnipresente en otros momentos, se diluye, están desperdigadas a lo largo de toda la obra, pero especialmente en la segunda parte de la novela.

Que sea ésta la parte donde se desarrolle la acción dialógica no es mera coincidencia, sino fiel reflejo tanto de la facilidad para el diálogo del autor como del origen dramático de su vocación y formación, ya que la trama se desarrolla en esta segunda parte. Si bien el nudo de la novela utiliza esta forma dramática para desarrollarse, el planteamiento y el desenlace del mismo queda en manos principalmente del narrador, cuya voz se hace más presente en ciertos capítulos dialogados del inicio y del fin, dando solución a aquellos problemas que en la creación de sus dramas Torrente Ballester manifestó en sus notas de trabajo. La presentación exacta del conflicto y la conclusión deseada del mismo las plantea a través de la voz del narrador, confiando a las posibilidades ofrecidas por el género la resolución de aquellos problemas que dramáticamente le resultaron irresolubles o de escasa eficacia.

Algo similar ocurre con *La princesa durmiente va a la escuela*, obra en la que la segunda parte, como recordaremos, recoge un desfile interminable de personajes que adoptan una posición, la plantean y desaparecen del relato, principalmente, de manera dialogada. Esta retahíla de personajes funcionales tiene su origen en esa concepción dramática torrentina según la cual “difícilmente se hallará comedia o drama sin ellos, si en puro, ineficaz esquema no quiere quedarse” [Torrente Ballester, 1941a: 230]. Pero si este recurso resulta teatralmente necesario, en la novela llega a convertirse en excesivo, y el mismo Torrente Ballester afirma que en el momento de la publicación de la obra hubiera encontrado otras formas de composición para la misma materia. Su función era la de “causar una sensación de barullo, de confusión de disparate”, por lo que recurre a la forma casi teatral de ese desfile de personajes, que ya aparece en el campamento de *Lope de Aguirre*, “pero, en cualquier caso, dura demasiado” [Torrente Ballester, 1983: 18].

En este paralelismo dramático-narrativo que hemos establecido entre *Guadalupe* y *La Durmiente*, cabe resaltar nuevamente la presencia del teatro dentro de la novela, idea que ya manifestó en su teatro, no sólo de manera explícita en *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, sino en los juegos genéricos establecidos especialmente en *El retorno de Ulises* a partir de la dicotomía planteada entre personaje e imagen. Y es que para traer a la Princesa al siglo XX, Rhodesius idea la creación de un drama histórico, propuesta que es sopesada por las mentes teatrales más altivas del reino, ironizando Torrente Ballester sobre esas concepciones del teatro que consideran, por ejemplo, que “Shakespeare era un bárbaro, y está superado”, y que incluyen una reflexión acerca del teatro y la historia, tema tan manido por el propio autor en sus dramas [Torrente Ballester, 1983: 176-181].

Otros rasgos significativos de la teatralidad de su narrativa se nos presentan en estas novelas primerizas, como la propia estructuración de ambas obras que nos vuelven a remitir a la teoría teatral, donde las tres partes que componen la mayoría de sus dramas –a excepción de *Atardecer en Longwood*, donde el autor se las ingenia para diferenciar de grado tres actos dentro del *continuum*–, son utilizadas nuevamente para conformar estructuralmente el tema. Toda la complejidad estructural que adquirirán posteriormente sus novelas es resuelta en estas primeras novelas de la manera más teatral posible, a través de la estructura de tres actos.

Pero si en un punto resulta notoria esta dependencia narrativa de la formación teatral es en la concepción de los personajes, que si bien se complementa a lo largo de su producción novelística y de su reflexión teórica, mantiene las bases fundamentales de sus primeros postulados dramáticos. Frente a la creación de ‘tipos’ o ‘personajes’ tan característica de la “carpintería teatral”, Torrente Ballester opta por trabajar con una concepción de personaje que “no es en sí una idea, sino una forma de contorno humano” [“Don Juan (Conferencia)”, Torrente Ballester, 1982c: 91]. Esta concepción del personaje que se contrapone a la teatralmente canonizada y que le sirve para conformar sus personajes dramáticos pervive en sus novelas, pero no únicamente en las primeras a las que nos referimos ahora, sino en toda su producción posterior.

Los personajes torrentinos, así los dramáticos como los narrativos, parten de una esencial idea de libertad en el texto, paralela a la libre elección del hombre en el mundo, resultando el personaje así creado, como señala el autor, “mucho más inteligible como “destino” que como “psicología” o como “carácter”” [en Ruiz Baños, 1997: 54]. Ni Tobías, ni el Hombre, ni Lope de Aguirre, ni Ulises, ni Gourgaud, son personajes

creados en base a una psicología o a un tipo, sino en base a su propia realidad, que crece desde el propio autor, unívoco, o desde el propio personaje, multívoco. Son personajes, como lo serán los narrativos, que son una verdad poética humana que “el lector tiene que juzgar “desde” su experiencia estética (que incluye su saber), y, sobre todo, desde su experiencia como hombre” [Ibíd.].

Esta teoría del personaje, que ya aparece en sus textos teóricos de 1941, aunque no tan desarrollada, es la que conforma aquellos personajes de sus dramas, que viven en el escenario, como el señor Cualquiera, reaccionan con el entorno y se conforman a sí mismos. Si “un personaje literario está constituido por todo lo que dice y hace, así como por todo lo que dicen de él” [en Ruiz Baños, 1997: 53], los primeros ejemplos los hallamos no en su novela sino en su teatro, cuya concepción tiene en “¿Qué pasa en el público?”, como ya señalamos, una explicitación fundamental para el posterior desarrollo de su narrativa. Esa concepción de “dimisión de la personalidad” que atribuía al público teatral es la fuente de donde brota la concepción del personaje como verdad poética humana, es decir, creada, pero viva, autónoma, que permita juzgarle no sólo estéticamente, sino humanamente. Esta concepción del personaje teatral, creado por las propias leyes poéticas y no por las convenciones o su parecido con la realidad, son una muestra de esa autonomía del universo escénico que es transplantada necesariamente a la novela a través de esas leyes propias que rigen y erigen la autosuficiencia del universo artístico.

De toda esa concepción del personaje, las críticas teatrales de Torrente Ballester vuelven a servir como ejemplo, anteponiendo a toda exigencia formalista de perfección teatral la consecución de esa verdad humana a través de la creación adecuada de los personajes. Así lo explicita en la crítica de una obra de Eugene O’Neill, al preguntarse “cuando en escena hay hombres y mujeres de verdad, cuando sus pasiones y dolores tienen el acento de lo auténtico, ¿qué más da que la comedia consista o no en una serie de escenas de dos personajes que a veces admiten a un tercero?” [“Anne Christie” en el Infanta Isabel”, Torrente Ballester, 1959: 18].

Derivada de esta autosuficiencia del universo artístico, del necesario mantenimiento de esa ilusión escénica que se crea en el teatro y que también existe en la novela, las referencias metaliterarias siguen presentes a lo largo de toda la novelística del autor, pero especialmente en la denominada trilogía fantástica, donde la reflexión sobre la propia literatura, su realidad y su verdad tiene un papel fundamental, al igual

que en algunas obras teatrales, muchas de sus críticas teatrales y casi todas sus reflexiones teóricas acerca de lo que debía ser el teatro.

Pero su narrativa, más allá de aquellas primeras novelas que se entrecruzan en su génesis con algunas de sus obras literarias, ofrece algunos otros rasgos que muestran, si ya no la dependencia de la creación dramática, sí la interactuación de diferentes repertorios genéricos en sus novelas. Compositivamente, *Los gozos y las sombras* ofrece una secuenciación episódica donde interfieren tanto los registros dramáticos como los fílmicos, derivados de la ya citada colaboración cinematográfica de Torrente Ballester desde finales de los cuarenta hasta mediados de los años cincuenta. A decir de Paz Gago, en este relato verbal predomina en casi todas las acciones “un estilo objetivista y neutro, entrecortado y sintético, propio del estilo guionístico” [Paz Gago, 1999: 147]. Sin restar veracidad al planteamiento del profesor Paz Gago, nos resulta difícil no ver cierta influencia dramática en la descripción de las acciones tan características de esta obra.

Muy probablemente el cine ejerciera como un paso intermedio entre el drama y la composición narrativa, pudiendo encontrar en este paso intermedio aquellas diferencias que, aparte de las personales –ese paso de la sátira a la ironía que señalamos anteriormente–, se pueden hallar entre su obra dramática y su obra novelística madura. El cine, de este modo, actuaría como trasvase del género teatral al narrativo. Si bien la narratividad cinematográfica estuvo siempre excluida de sus obras dramáticas, así como fue condenada en el teatro en diferentes críticas literarias por resultar ajenas a la propia naturaleza sintética del teatro, su conocimiento teatral y cinematográfico parecen unirse en un universo, el narrativo, que por sus características genéticas sí admitía los diferentes lenguajes que uno y otro repertorio le ofrecían. De este modo, la narratividad fílmica de algunos episodios novelescos, “que distienden la acción, en cuanto que en la mayoría de los casos no corresponden a los momentos culminantes y significativos de la trama” [Pérez Bowie, 2007: 27] se contraponen a otras escenas nada episódicas donde Torrente Ballester retoma el planteamiento dramático sobre el fílmico, estableciendo en el diálogo de los personajes y en sus acciones el desarrollo de la trama⁴²⁰.

Si compositiva y estructuralmente se pueden localizar ciertas pervivencias del dramaturgo dentro del narrador, en lo que respecta al lenguaje tantas o más similitudes

⁴²⁰ Recuérdese que este recurso ya aparece en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*.

se pueden observar en la composición de uno a otro género. Si “el buen lenguaje hablado, sencillo y directo, va bien al teatro, facilita la tarea de los intérpretes y entra mejor en los oídos del público” [“Estreno en el Español de “El hogar invadido”, Premio “Lope de Vega” 1954”, Torrente Ballester, 1955: 17], Torrente Ballester aplicó esa máxima para su teatro postrero, ese *El retorno de Ulises*, *Atardecer en Longwood* y *Una gloria nacional*. Y su narrativa comparte ese mismo lenguaje que cultivó el autor para el teatro, naturalizado, llano, sencillo y directo, pero también culto, prolífico y en ocasiones arcaico, como su propio estilo. Como él mismo reconoce en el prólogo a *La princesa durmiente va a la escuela* “aunque se me ofrecieron bastantes ocasiones de poner al día mi espíritu, y mi estilo con él, insisto y he insistido en mantenerme al borde del arcaísmo, continúo incurso en el equilibrio difícil” [Torrente Ballester, 1983: 10]. Las diferencias entre el lenguaje dramático y el novelesco, por tanto, no radican tanto en un estilo distinto sino en las necesarias mutaciones que el cambio de un género a otro exigen y las propias, que dentro de su variada y amplia carrera narrativa, exigieron sus diferentes novelas.

Son éstas sólo algunas de las señas que el Torrente Ballester dramaturgo dejó en la narrativa del que fuera posteriormente Premio Cervantes. Notorias y evidentes en sus composiciones más antiguas, más tenues pero igualmente presente en sus novelas postreras, pero siempre sobrevolando sobre la concepción teórica de la novela, el modo de componer las obras, la perspectiva adoptada, la concepción de los personajes, la maestría en sus diálogos... Y los temas. Como lo fue en el teatro para Torrente Ballester, el tema determina la forma, pero sólo a algunos autores les es dada la virtud de encontrar la forma idónea al tema tratado y si Torrente no acertó en muchas de sus composiciones teatrales, caminó en la novela con pasos más firmes siguiendo ese camino tan propio que empezó a trazar en el teatro. Desmitificación, parodia, ironía, sátira, humor en definitiva, que se halla en sus obras dramáticas a través de recursos que le provienen del teatro, otros que adopta de su admirado Cervantes y de toda la tradición anglocervantina que le sucede fuera porque aquí “nadie lo lee” como no se cansaba de repetir, y de su propia fantasía; la misma que le hizo plantearse numerosos temas teatrales que no encontraron solución dramática pero que, años después, encontraron fácil acomodo en sus obras narrativas.

No es esta breve referencia a su narrativa posterior un estudio concienzudo y programático sobre la influencia del teatro, tanto en su aspecto estructural, compositivo y temático, en su narrativa. Son sólo breves notas de modos de construcción diferentes

pero entrelazados, porque, como señalaba el propio autor, “la construcción teatral, como la novelesca, se rige por el principio de la necesidad, pero no se aplica con el mismo criterio a una que a otra” [“Antología de entremeses “Los estudiantes” en el Español”, Torrente Ballester, 1953: 12]. En este trabajo hemos tratado de estudiar ese criterio de necesidad dramática, arrojar luz sobre un teatro, creemos, injustamente juzgado, por algunos de los pocos que lo han hecho, y prácticamente por todos olvidado, aunque cada vez son más los que se acercan a conocerlo. La relación entre su narrativa posterior y este teatro original ofrece material suficiente para toda una investigación, ese eslabón que queda pendiente para conocer en profundidad toda la obra literaria de Torrente Ballester, y quien la realice, tenga por seguro que tendrá aquí un seguro lector.

Quien como nosotros se acerca a Torrente Ballester desde su narrativa encuentra en los estudios sobre ésta y sobre sus novelas concretas un punto de apoyo que permite acercarnos al teatro, aunque algunas de estas ideas las hallamos desechado, incluso, refutado. Ahora toca realizar el camino inverso, el camino lógico, por otra parte; el que va desde su teatro, donde aquí hemos planteado una visión de conjunto no sólo del autor, sino de todo el sistema en el que se desarrolló, hacia su narrativa. Como señaló el propio Torrente Ballester respecto a la herencia teatral de Lorca, esta investigación “está ahí, esperando el guapo que se atreva a recogerla. Nadie lo ha osado hasta ahora” [Torrente Ballester, 1957: 236].

Bibliografía

Bibliografía del autor

TORRENTE BALLESTER, GONZALO

TEATRO

- 1938 *El viaje del joven Tobías. Milagro representables en siete coloquios*, Burgos, Jerarquía. Reimpreso en Torrente Ballester, 1982a, I, pp. 30-156
- 1939 *El casamiento engañoso. Auto sacramental*, Madrid, Ediciones Escorial. Reimpreso en Torrente Ballester, 1982a, I, pp. 157-212
- 1941 *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, Madrid, Ediciones Escorial. Reimpreso en Torrente Ballester, 1982a, I, pp.213-347
- 1942a *República Barataria. Teomaquia en tres actos*, Madrid, Ediciones Escorial. Reimpreso en Torrente Ballester, 1982a, II, pp. 7-110
- 1942b *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, en Torrente Ballester, 1942b. Reimpreso en VV.AA., 1997, pp.193-241.
- 1945 *El retorno de Ulises. Comedia*, Madrid, Editora Nacional. Reimpreso en Torrente Ballester, 1982a, II, pp. 111-190
- 1951 *Atardecer en Longwood. Pieza en un acto*, Madrid, Editorial Haz. Reimpreso en Torrente Ballester, 1982a, II, pp. 191-243
- 1962 *Una gloria nacional*, reimpreso en VV. AA. 1990
- 1982a *Teatro* (2 Volúmenes), Barcelona, Destino

NARRATIVA

- 1940 *Lope de Aguirre, el Peregrino. Biografía*, Madrid, Vértice. Reimpreso en Torrente Ballester, 1991, pp.119-153.
- 1943 *Javier Mariño. Historia de una conversión*. Madrid, Editora Nacional.

- 1944a *Gerineldo*, Madrid, *Arriba*, 23 de julio. Reimpreso en Torrente Ballester, 1991, pp. 155-173
- 1944b *Cómo se fue Miguella*, Madrid, *El Español*, 17 de septiembre. Reimpreso en VV. AA., 1986, pp. 47-48
- 1946 *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, Madrid, Editorial Nueva Época. Reimpreso en Madrid, Bullón, 1963.
- 1948 *Compostela y su ángel*, Madrid, Afrodisio Aguado. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1998
- 1950 *Ifigenia*, Madrid, Afrodisio Aguado. Reimpreso en Torrente Ballester, 1991, pp. 11-117
- 1954 *Farruquiño*, Madrid, Ediciones Cid. Reimpreso en Torrente Ballester 1985, pp. 101-157
- 1957 *El señor llega (Los gozos y las sombras I)*, Madrid, Arión. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1971
- 1960 *Donde da la vuelta el aire (Los gozos y las sombras II)*, Madrid, Arión. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1971
- 1962 *La pascua triste (Los gozos y las sombras III)*, Madrid, Arión. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1971
- 1963 *Don Juan*, Barcelona, Destino. Reimpreso en Madrid, Punto de Lectura, 2008
- 1972 *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Destino. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1998
- 1976 *Obra completa I*, Barcelona, Destino
- 1977 *Fragmentos del Apocalipsis*, Barcelona, Destino. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1998
- 1979a *El cuento de la sirena*, en Torrente Ballester 1985, pp. 9-55
- 1979b *Farruco, el desventurado*, en Torrente Ballester 1985, pp. 57-99
- 1979c *Mi reino por un caballo (falsa novela inglesa)*, en Torrente Ballester 1985, pp.161-275
- 1979d *El hostel de los dioses amables*, en Torrente Ballester 1985, pp. 277-343. Reimpreso en Barcelona, Juventud, 1993.
- 1980 *La isla de los jacintos cortados*, Barcelona, Destino. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1998

- 1982c *Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino. Reimpreso en Madrid, Alianza, 1998
- 1983 *La princesa durmiente va a la escuela*, Barcelona, Plaza & Janés
- 1985 *Las sombras recobradas*, Barcelona Seix Barral.
- 1991 *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino

CRÍTICA Y ENSAYO

- 1939a *Las ideas políticas modernas: el liberalismo*, Barcelona, Editora Nacional
- 1939b *Antecedentes históricos de la subversión universal*, Barcelona, Editora Nacional
- 1940 *José Antonio Primo de Rivera (Antología). Selección y Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Ediciones FE
- 1942b *Siete ensayos y una farsa*, Madrid, Escorial
- 1949 *Literatura española contemporánea*, Madrid, Afrodisio Aguado
- 1957 *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama
- 1961 *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama
- 1974 *Cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino
- 1976 *Nuevos cuadernos de la Romana*, Barcelona, Destino
- 1981 *Currículum en cierto modo*, Triunfo, 8, págs. 39-47, reeditado en VV. AA. 1986, 22-28
- 1982b *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino
- 1982c *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza & Janés
- 2004 *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino

ARTÍCULOS

- 1937a “Razón y ser de la dramática futura”, Pamplona, Revista Jerarquía, nº 2, octubre 1937. Recogido en Torrente Ballester, 1942b, pp. 31-38 y Mainer, 1971, pp. 214-220.
- 1937b “Prolegómenos a toda política futura I. Propósitos”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 14 de enero, p. 8

- 1937c “Prolegómenos a toda política futura I. Servicio y misión de España”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 26 de enero, p. 10
- 1937d “Dos notas. Sobre Gobiernos legítimos. Primera nota”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18 de agosto, p. 10
- 1937e “Dos notas. Sobre Gobiernos legítimos. Segunda nota”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 26 de agosto, p. 2
- 1937f “Llamada de alarma”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 23 de septiembre, p. 10
- 1937g “La táctica de la revolución española”, *Arriba España*, Pamplona, 1 de octubre, p. 8
- 1937h “En la doctrina del Nacionalsindicalismo”, *Arriba España*, Pamplona, 19 de octubre, p. 8
- 1937i “José Antonio en el Parlamento”, *Amanecer*, Zaragoza, 21 de octubre, p. 8
- 1937j “Las razones de la revolución: Ensayo de respuesta”, *Arriba España*, Pamplona, 2 de septiembre, p. 1
- 1937k “Mandar...” *El Pueblo Gallego*, Vigo, 7 de noviembre, p. 8
- 1937l “Doctrina y Orientación. Una circular y un folleto. Las clases patronales y el Estado nuevo”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 17 de diciembre, p. 2
- 1937m “Doctrina y Orientación. Una circular y un folleto. Las clases patronales y el Estado nuevo II. Política, Estado y Economía”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18 de diciembre, p. 2
- 1937n “Doctrina y Orientación. Una circular y un folleto. Las clases patronales y el Estado nuevo III. El destino de la libre economía”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22 de diciembre, p. 2
- 1938a “Invitación al silencio”, *Arriba España*, Pamplona, 2 de enero, p. 2
- 1938b “Doctrina y orientación. Paterfamilias”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12 de enero, p. 8
- 1938c “Doctrina y orientación. Sobre nuestra América”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 2 de marzo p. 2
- 1938d “Porvenir de El Escorial”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 23 de junio, p.1
- 1939a “Tres años después”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 19 de noviembre, pp. 4-5
- 1939b “Tres años después II”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 21 de noviembre, pp. 6

- 1940 “Presencia en América de la España fugitiva”, *Tajo*, Madrid, pp. 9-15, recogido en *España peregrina*, núm. 7, agosto, pp. 29-33.
- 1941a “En torno al problema teatral”, reimpreso en Torrente Ballester, 2004, pp. 229-246
- 1941b “De la colectividad en el arte dramático”, reimpreso en Torrente Ballester, 2004, pp. 247-253
- 1941c “Biografía y carácter en el drama”, reimpreso en Torrente Ballester, 2004, pp. 254-263
- 1941d “Miscelánea teatral”, reimpreso en Torrente Ballester, 2004, pp. 280-288
- 1941e “Cincuenta años de teatro y algunas cosas más”, reimpreso en Torrente Ballester, 2004, pp. 205-228
- 1941f “Epístola a Antonio Tovar sobre su libro *El Imperio de España*”, *Escorial*, Madrid, IV, julio, pp. 125-129
- 1942a “¿Qué pasa en el público?”, recogido en Torrente Ballester, 2004, pp. 264-279
- 1946 “Pedro Laín Entralgo, historiador y literato”, *Arriba*, Madrid, 16 de enero, p. 6
- 1948 “Los problemas de la novela española contemporánea”, reimpreso en Torrente Ballester, 2004, pp. 311-318
- 1962 “Doce años de crítica teatral”, *Primer Acto*, Madrid, 36, noviembre, pp. 7-9. Recogido en García Lorenzo, L., 1980, pp. 301-304
- 1965a “Esbozo de una teoría del personaje literario”, en Torrente Ballester, 1982b, pp. 9-34
- 1965b “Problemática general del teatro”, *Primer Acto*, Madrid, núm. 70, pp. 6-9. Recogido en García Lorenzo, L., 1980, pp. 51-57
- 1966a “Don Juan (Conferencia)”, en Torrente Ballester, 1982b, pp. 81-115
- 1966b “Presentación a *El teatro imposible*”, en Borel, J. P., 1966, pp. 13-19
- 1976 “*Escorial* en el recuerdo”, en Benet, J., 1976, pp. 61-68
- 1977 “Acerca del novelista y de su arte. Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua”, en Torrente Ballester, 1982b, pp. 116-142
- 1981 “Currículum en cierto modo”, *Triunfo*, Madrid, XXXV, núm. 8, pp. 39-47. Reimpreso en VV. AA. 1986, pp. 22-28
- 1986a “Nota autobiográfica”, en VV. AA. 1986, pp. 19-21

- 1986b “Gonzalo Torrente Ballester”, en *Visiones de España. Reflexiones en el camino hacia una España avanzada*, VV. AA., Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 51-58

CRÍTICAS TEATRALES

- 1941a “Poesía y mecánica en el teatro español contemporáneo”, *Arriba*, Madrid, 25 de agosto, p. 3
- 1941b “El problema de la forma dramática”, *Arriba*, Madrid, 10 de septiembre, p. 3
- 1941c “Estreno de “Napoleón”, de Mussolini y Forzano” *Arriba*, Madrid, 8 de octubre, p. 3. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 115-117
- 1941d “Calderón: Estreno de “María Antonieta””, *Arriba*, Madrid, 6 de diciembre, p. 3. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 117-119
- 1941e “Alcázar: Una lección de Derecho Político en forma de comedia”, *Arriba*, Madrid, 11 de diciembre, p.3. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 119-122
- 1941f “Comedia: Estreno de “¡Madre! (El drama padre)””, *Arriba*, Madrid, 1 de diciembre, p. 3. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 122-124
- 1951 “Infanta Beatriz: Estreno de “Es más fácil soñar””, *Arriba*, Madrid, 1 de febrero, p. 16
- 1953a “Antología de entremeses “Los estudiantes en Español””, *Arriba*, Madrid, 21 de marzo, p. 12
- 1953b ““La Máscara” abre la temporada teatral en el Alcázar, *Arriba*, Madrid, 11 de septiembre, p. 13
- 1955 “Estreno en el Español de “El hogar invadido”, Premio “Lope de Vega” 1954”, *Arriba*, Madrid, 14 de abril, p. 17
- 1957 “Estreno de “Los pobrecitos”, en el María Guerrero”, *Arriba*, Madrid, 30 de marzo, p. 18. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp.231-232
- 1959a “Estreno de “Tus parientes no te olvidan” en la Comedia”, *Arriba*, Madrid, 26 de febrero, p. 19.
- 1959b ““La otra vida del capitán Contreras”, en Lara”, *Arriba*, Madrid, 31 de marzo, p. 19. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 273-275

- 1959c ““No habrá guerra en Troya” por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo”, *Arriba*, Madrid, 15 de abril, p. 20. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp.
- 1959d ““Anna Christie” en el Infanta Isabel”, *Arriba*, Madrid, 30 de octubre, p. 18. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 284-285
- 1960a “Estreno de “Los años de bachillerato” en el Lara”, *Arriba*, Madrid, 13 de marzo, p. 35
- 1960b ““La zapatera prodigiosa” en el Eslava”, *Arriba*, Madrid, 23 de marzo, p. 17. Recogido en Pérez Bowie, 2007, pp. 290-291

Bibliografía complementaria

ABELLÁN, MANUEL L.

1980 *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península

1981 “La censura teatral”, en Sanz Villanueva, 1999, pp. 609-613

AGUILERA SASTRE, JUAN

1992 “El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la república”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.175-188

2002 *El debate sobre el teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral

AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M.

1999 *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, ADE

ALBADALEJO, T., BLASCO, J. y DE LA FUENTE, R. (eds.)

1992 *Las vanguardias: renovación de los lenguajes poéticos*, Madrid, Júcar

ALBERT, MECHTHILD

2006 “Examen crítico de los escritores fascistas: El ejemplo de Tomás Borrás”, *Congreso de la Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, edición electrónica en http://www.secc.es/media/docs/18_1_MAlbert.pdf

ALBERTI, RAFAEL

2000 *Prosas encontradas. Edición de Robert Marrast*, Barcelona, El Alba de Alhelí

2007 *Noche de guerra en el museo del Prado y El hombre deshabitado*, Madrid, Biblioteca Nueva

ALONSO DE LOS RÍOS, CÉSAR

2007 *Yo tenía un camarada*, Barcelona, Áltera

ALTOLAGUIRRE, MANUEL

- 1937 “Prólogo a *Llanto en la sangre*” de Emilio Prados, Madrid, Ediciones Españolas

ÁLVAREZ, RAÚL

- 2005 “Hacia un tetralogía del exilio español: su visión fascista”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2005, Madrid, Universidad Complutense, pp. 45-60

ÁLVAREZ PALACIOS, FERNANDO

- 1975 *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo

ARAQUISTAIN, LUIS

- 1930 *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino

ARCONADA, CÉSAR M.

- 1933 “Quince años de literatura española”, *Octubre*, Madrid, núm. I, junio-julio, recogido en Santonja, 1977, pp. 114-122
- 1934 “La doctrina intelectual del fascismo español”, *Octubre*, Madrid, núm. 6, abril, recogido en Santonja, 1977, pp. 123-128
- 1936 “El fascismo español no puede crear una cultura”, *Leviatán*, Madrid, núm. 26, julio, recogido en Santonja, 1977, pp. 129-138

ARDERÍUS, JOAQUÍN

- 1931 “Los novelistas y la vida nueva”, *La Libertad*, Madrid, 12 de julio, recogido en Santonja, 1977, p. 108

ARISTÓTELES

- 1997 *Poética* (Edición, traducción y notas de José Alsina Clota), Barcelona, Icaria

ASZYK, URSZULA

- 1995 “La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil”, recogido en *Actas del XII Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto, 1998, Birmingham, Universidad de Birmingham, Vol. 5, p. 108-115 Vol. 4, pp. 66-75

AUB, MAX

- 1930 “Palabras leídas antes del estreno de *El malfiat extraordinari*”, *Hélix*, 8, Vilafranca del Penedès, recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 25-28
- 1933a “Una conversación con Max Aub”, *Luz*, Valencia, 25 de Abril, recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 33-36
- 1933b “El teatro en Rusia”, *Luz*, Valencia, julio-sept., recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 39-87
- 1935a “Piscator y una nueva valoración del teatro”, *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 3, marzo, pp. 6-7, recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 93-98
- 1935b “La guerra. Drama de Max Aub (Fragmento del prólogo)”, *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 13 de septiembre, p. 5, recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 103-107
- 1936a “Antecedentes del teatro ruso contemporáneo”, *Nueva Cultura*, Valencia, mayo-julio, recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 116-127
- 1936b *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, Valencia, Tipografía Moderna, recogido en Aznar Soler, 1993, pp. 135-152
- 1968 *Teatro Completo*, México DF, Ediciones Aguilar, 1968

AYALA, FRANCISCO

- 1934 “Entrevista para el *Almanaque Literario*, 1935”, *El Sol*, Madrid, 9 de noviembre de 1934, recogido en Santonja, 1977, p. 72

AZNAR SOLER, MANUEL

- 1987 “II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura (1937)”, recogido en Schneider y Aznar Soler, 1987 pp. 23-24
- 1993a *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de Valencia.
- 1993b “María Teresa León y el teatro durante la Guerra Civil”, recogido en *Antrophos, Guerra Civil y producción cultural (Teatro, poesía y narrativa)*, núm. 148, Barcelona, pp. 26-32

- 1996 *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*. Volumen II, Valencia, Gexel

AZORÍN

- 1950 “El teatro de Pirandello”, *ABC*, Madrid, 25 de noviembre, recogido en Azorín, 1998, pp. 304-306
- 1926a “Sobre el teatro”, *ABC*, Madrid, 20 de febrero, recogido en Azorín, 1998, pp. 311-312
- 1926b “El pleito teatral”, *ABC*, Madrid, marzo, recogido en Azorín, 1998, pp. 313-315
- 1926c “El arte del actor”, *ABC*, Madrid, 15 de abril, recogido en Azorín, 1998, pp. 316-326
- 1926d “Dos autos sacramentales”, *ABC*, Madrid, 15 de mayo, recogido en Azorín, 1998, p. 329
- 1926e “Todo está hecho”, *ABC*, Madrid, 8 de junio, recogido en Azorín, 1998, pp. 332-333
- 1926f “las acotaciones teatrales”, *ABC*, Madrid, 12 de agosto, recogido en Azorín, 1998, pp. 334-335
- 1926g “El teatro futuro”, *ABC*, Madrid, 5 de noviembre, recogido en Azorín, 1998, pp. 343-347
- 1927a “Autocrítica: *Brandy, mucho brandy*”, *ABC*, Madrid, 17 de marzo, recogido en Azorín, 1998, pp. 348-350
- 1927b “Una obra y un estreno”, *ABC*, Madrid, abril, recogido en Azorín, 1998, pp. 354-367
- 1927c “El surrealismo es un hecho evidente”, *ABC*, Madrid, 7 de abril, recogido en Azorín, 1998, pp. 369-371
- 1927d “Contra el teatro literario”, *ABC*, Madrid, 21 de abril, recogido en Azorín, 1998, pp. 372-375
- 1927e “El cine y el teatro”, *ABC*, Madrid, 26 de mayo, recogido en Azorín, 1998, pp. 376-378
- 1927f “Opiniones de Gaston Baty”, *ABC*, Madrid, 2 de junio, recogido en Azorín, 1998, pp. 379-381

- 1927g “Libros sobre teatro”, *ABC*, Madrid, 21 de julio, recogido en Azorín, 1998, p. 384
- 1927h “La situación teatral”, *ABC*, Madrid, 28 de julio, recogido en Azorín, 1998, pp. 384-386
- 1927i “La renovación teatral”, *ABC*, Madrid, 6 de agosto, recogido en Azorín, 1998, pp. 387-389
- 1927j “De las candilejas”, *ABC*, Madrid, 15 de septiembre, recogido en Azorín, 1998, p. 393
- 1927k “Siguiendo a Tamayo: Lógica”, *ABC*, Madrid, octubre, recogido en Azorín, 1998, pp. 397-400
- 1998 *Obras escogidas. Vol. III: Teatro, cuentos, Memorias, Epistolario*, Madrid, Espasa Calpe

BARRERO PÉREZ, OSCAR

- 1992 *Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990*, Madrid, Istmo

BECERRA SUÁREZ, CARMEN

- 1982 *Gonzalo Torrente Ballester*, Ministerio de Cultura, Madrid
- 1986 “Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester” recogido en VV. AA., 1986
- 1990 *Guardo la voz, cedo la palabra (Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester)*, Barcelona, Antrophos
- 1996 “El mito y su tratamiento teatral: Ulises y Tobías”, recogido en *Theatralia: revista de poética del teatro*, núm. 1, pp. 29-41
- 1997 *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Servicio de Publicacións de la Universidade de Vigo
- 2003a “La princesa durmiente ante la Historia”, recogido en *Hesperia: Anuario de Filología hispánica*, Vigo, Universidad de Vigo, núm. 6, pp. 43-55
- 2003b “El teatro de Cervantes en Gonzalo Torrente Ballester”, recogido en *Theatralia: revista de poética del teatro*, núm. 5, pp. 227-238
- 2005 *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones del Orto

BECERRA SUÁREZ, CARMEN y GUYARD, EMILE (EDS.)

2008 *Los juegos de identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vilagarcía de Arousa, Editorial Academia de Hispanismo

BELLINI, GIUSEPPE.

1980 *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado del 25 al 30 de agosto*, Roma, Bulzoni Editores

BENET, JUAN (ED.)

1976 *Dionisio Ridruejo, de la Falange a la oposición*, Madrid, Taurus.

BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE

1993 “La Guerra Civil española y la creación literaria”, recogido en *Antrophos, Guerra Civil y producción cultural (Teatro, poesía y narrativa)*, núm. 148, Barcelona, pp. 21-23

BILBATÚA, MIGUEL

1976 *Teatro de agitación política*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo

BLANCO, LEANDRO

1933 “Normas ideales del arte dramático en el año que comienza”, *Blanco y Negro*, Madrid, 31 de diciembre

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN

2005 “El teatro de Azorín: “Comedia del arte””, recogido en ALEC, 2005, vol. 30, Issues 1-2, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies pp. 33-54

BOREL, JEAN-PAUL

1966 *El teatro de lo imposible: ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama

BOURDIEU, PIERRE.

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama

BUCKLEY, RAMÓN y CRISPIN, JOHN (ed.)

1973 *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial

CALAMAI, NATALIA

1979 *El compromiso en la poesía en la Guerra Civil*, Barcelona, Laia

CANSINOS ASSENS, RAFAEL

1933 “Ramón J. Sender y la novela social”, *La Libertad*, Madrid, enero-febrero, recogido en Santonja, 1977, pp. 79-88

CAO, ANTONIO F.

1980 “Huellas lorquianas en el teatro de la Guerra Civil española”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, pp. 149-153

CAPARRÓS ESPERANTE, LUIS

1999 “Torrente Ballester, o Avisper, Crítico literario”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 99-133.

CASADO VEGAS, ALICIA

1994 “La parodia homérica en el teatro español del siglo XX”, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada : Zaragoza, 18 al 21 de noviembre, 1994*, Vol. 2, pp. 73-80

CAUDET, FRANCISCO (Ed.)

1975 *Hora de España (Antología)*, Madrid, Turner

CHECA PUERTA, JULIO ENRIQUE

1992 “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra” recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 121-126

1998 *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española

COBB, CHRISTOPHER

- 1986 “Teatro proletario – Teatro de masas. Barcelona 1931-1934”, recogido en García Tortosa, F. (Ed.), 1986, pp. 247-266

COBB, CHRISTOPHER y FALCÓN, IRENE

- 1986 “El grupo teatral “Nosotros””, recogido en García Tortosa F. (Ed.), 1986, pp. 267-277

COLLARD, PATRICK

- 1980 “Las primeras reflexiones de Ramón Sender sobre el realismo”, recogido en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, pp. 177-180
- 1992 “La crítica teatral de Ramón J. Sender en los años treinta”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.189-192

CONTE, RAFAEL

- 1989 “Prólogo a *La venus mecánica*”, recogido en Díaz Fernández, J., 1989, pp. 5-32

CORNAGO BERNAL, OSCAR

- 2000 *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta; la encrucijada de los realismos*. Madrid, CSIC

DE LA FUENTE, R.

- 1992 “El imposible vanguardismo en el teatro español”, recogido en Albadalejo, T., Blasco, J. y De la Fuente, R. (eds.), pp. 127-148

DE LOS RÍOS, BLANCA

- 1927 “Calderón precursor de Wagner y el teatro moderno”, *ABC*, 6 de junio

DE PACO, MARIANO

- 1992 “El auto sacramental en los años treinta”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 265,274

DE PACO, M Y DíEZ, A.

1998 "Introducción. Obras escogidas de Azorín", recogido en Azorín, 1998.

DÍAZ, ELÍAS

1974 *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo

DÍAZ FERNÁNDEZ, JOSÉ

1929 "Notas para la segunda edición de *El blocao*", *Historia Nueva*, Madrid, recogido en Santonja, 1977, pp. 171-173

1989 *La Venus mecánica*, Madrid, Moreno-Ávila

DÍAZ FERNÁNDEZ, JOSÉ y MONTERO ALONSO, JOSÉ

1929 *El nuevo Romanticismo*, en *Prosas*, Madrid, Fundación Central Hispano, pp. 341-423

1931 "Los novelistas y la vida nueva", *La Libertad*, Madrid, 6 de junio, recogido en Santonja, 1977, pp. 62-63

2006 *Prosas*, Madrid, Fundación Central Hispano

DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE

1968 *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México DF, Joaquín Mortiz, 4 vols.

DÍEZ TABOADA, JUAN MARÍA

1992 "Alejandro Casona en su primera época", recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 111-120.

DOMENECH, RICARDO

1967 "Introducción a *Morir por cerrar los ojos*", Barcelona, Aymé, pp. 8-53

DOUGHERTY, DRU

1984 "Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20", recogido en Oliva (ed.), 1984, pp. 85-157

DOUGHERTY, DRU y VILCHES DE FRUTOS (eds.)

- 1992 *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Fundación Federico García Lorca- CSIC

DUEÑAS LORENTE, JOSÉ DOMINGO

- 1992 *Ramón J. Sender: literatura y periodismo en los años 20. Antología*, Zaragoza, Edicions de l'Astral
- 1994 *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

EMBEITA, MARÍA

- 1967 "Entrevista. Max Aub y su generación", *Ínsula*, Madrid, núm. 253, diciembre, p. 12

ESCOBAR, HIPÓLITO

- 1987 *La cultura durante la Guerra Civil*, Madrid, Alhambra

ESCOBAR, LUIS

- 2000 *En cuerpo y alma*, Madrid, Temas de Hoy

ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO

- 1996 *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial

EVEN-ZOHAR, ITAMAR

- 1997 "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas" recogido en Iglesias Santos, 1999a, págs. 23-52

FALCÓN, CÉSAR

- 1934 "El teatro proletario en Asturias", *La Lucha* Madrid, núm. 19, 30 de enero, recogido en Santonja, 1977, pp. 194-107

FERNÁNDEZ, TEODOSIO

- 1999 "Sobre el teatro de Fernán González de Eslava", recogido en *Anales de Literatura Española [Publicaciones periódicas]*, Alicante, Nº 13, pp. 41-51

FERNÁNDEZ ROCA, JOSÉ ÁNGEL

- 1999 “Los géneros dramáticos en Torrente Ballester”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 159-193

FERNÁNDEZ ROCA, JOSÉ ÁNGEL Y PONTE FAR, JOSÉ ANTONIO (Edts.)

- 2001 *Con Torrente en Ferrol... un poco después*, A Coruña, Servicio de Publicacións Universidade da Coruña

FERROL, MANUEL M.

- 1984 1988 “Una <<Celestina>> no moralizante. Entrevista con Gonzalo Torrente Ballester”, recogido en Primer Acto, 1988, Madrid, núm. 223, segunda época, pp. 23-25

FLACHSLAND, CECILIA

- 2003 *Bourdieu y el capital simbólico*, Madrid, Campo de Ideas

FUENTES, VÍCTOR

- 1980 *La marcha al pueblo de las letras españolas*, Madrid, Ediciones de la Torre

GAGEN, DEREK

- 1992 “Fermín Galán, de Rafael Alberti: Hacia un nuevo teatro popular”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 385-392

GALLARDO LÓPEZ, MARÍA DOLORES

- 1991 “Pervivencia del mito en tres atores actuales”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, Madrid, núm 1, pp. 241-258

GALLEGO, F., ANDREASSI CIERI, A. y MORENTE VALERO, F. (coors.)

- 2005 *Fascismo en España: ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, Mataró, El Viejo Topo

GALLÉN, ENRIC

- 1985 *El teatre a la ciutat de Barcelona duran el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Monografies de Teatre, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
- 1992 “La reanudación del *Teatre Intim* de Adrià Gual”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.165-174

GARCÍA-ABAD GARCÍA, MRÍA TERESA

- 1992 “Una visión crítica del teatro: Manuel Machado”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.199-206

GARCÍA DE LA TORRE, JOSÉ MANUEL

- 1989 “Presencia de Galicia en la obra de Torrente Ballester”, recogido en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26_de agosto*, 1992, Vol. 2, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1791-1802

GARCÍA LORENZO, LUCIANO

- 1980 *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sgel
- 1981a “Censura, actores, críticos y centralismo”, recogido en Yndurain Muñoz, 1981, pp. 579-583
- 1981b “El teatro. Introducción” recogido en Yndurain Muñoz, 1981, pp. 556-570

GARCÍA REY, JOSÉ MANUEL

- 1999 “El humor de Torrente Ballester y sus técnicas”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 339-350

GARCÍA ROMERO, FERNANDO

- 1999 “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 9, pp. 281-303

GARCÍA RUIZ, VÍCTOR

- 1995 “El teatro madrileño en la inmediata posguerra: en busca de un contexto”, recogido en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto*, 1998, Birmingham, Universidad de Birmingham, Vol. 5, p. 108-115
- 1997 “‘La guerra ha terminado’, empieza el teatro: Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XIII 1939)”, recogido en *ALEC*, 1997, Vol. 22, núm. 3, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 511-534
- 2000 “Un teatro fascista para España: Los proyectos de Felipe Lluch”, *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, Pamplona, Universidad de Navarra, núm. 16, Vol. 1, pp. 93-134
- 2002 *Historia y antología del teatro español de posguerra (Volumen I. 1940 - 1945)*, Madrid, Fundamentos.
- 2003 *Historia y antología del teatro español de posguerra (Volumen II. 1945 - 1950)*, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA TEMPLADO, JOSÉ

- 1985 *Literatura de la Posguerra: El teatro*. Madrid, Editorial Cincel

GARCÍA TORTOSA, FRANCISCO (Ed.)

- 1986 *Literatura popular y proletaria*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla

GARCITORAL, ALICIA

- 1934 “Unas palabras. Prólogo a *La fábrica*”, recogido en Santonja, 1977, pp. 174-175

GESÚ, FLORIANA DI

- 2006 *La vanguardia teatral española*. Madrid, Biblioteca Nueva

GIMÉNEZ GONZÁLEZ, ALICIA

- 1981 *Torrente Ballester*, Barcelona, Editorial Barcanova.

- 1984 *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca

GÓMEZ DÍAZ, LUIS MIGUEL

- 1993 “La idea de teatro en la dramaturgia de la Guerra Civil: algunos ensayos”, recogido en *Antrophos, Guerra Civil y producción cultural (Teatro, poesía y narrativa)*, núm. 148, Barcelona, pp. 35-38

GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, ANA MARÍA

- 2004 “Los primeros pasos de un escritor en prensa: Gonzalo Torrente Ballester en *El Carbayón* (1927-1928)”, 2004, *Hesperia*, Universidad de Vigo, núm. 7, pp. 105-126
- 2006 “El compromiso político de un escritor durante la guerra: los artículos de Gonzalo Torrente Ballester como colaborador nacional”, *Congreso de la Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, edición electrónica en http://www.secc.es/media/docs/18_2_GOMEZ_ELEGIDO.pdf

GONZÁLEZ DELGADO, RAMIRO

- 2006 “Penélope/Helena en el teatro español de posguerra”, *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat de Valencia, núm. 4,

GORKIN, JULIÁN G.

- 1931a “Los escritores de la España Nueva: antiguos y modernos”, *Monde*, París 11 de julio, año IV, núm. 162, recogido en Santonja, 1977, pp. 54-55
- 1931b “Del nihilismo a la esperanza”, *Monde*, París 11 de julio, año IV, núm. 162, recogido en Santonja, 1977, pp. 55-56
- 1931c “Hacia una literatura humana”, *Monde*, París 11 de julio, año IV, núm. 162, recogido en Santonja, 1977, pp. 56-57
- 1931d “Prólogo a *La corriente. Una Familia*”, Madrid, Zeus, recogido en Santonja, 1977, p. 100

GRACIA, JORDI

- 2004 *La resistencia silenciosa (Fascismo y cultura en España)*, Barcelona, Anagrama

GRACIA, JORDI (Ed.)

- 2005 *Dionisio Ridruejo. Materiales para una biografía*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano
- 2007 *El valor de la disidencia*, Barcelona, Planeta

GRACIA, J. RUIZ CARNICER, M. A. (eds.)

- 2001 *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis

GULLÓN, RICARDO

- 1969 “La generación de 1936”, recogido en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, pp. 162-174

HERMANS, HUB

- 1992 “Avisos y leyendas en *El casamiento engañoso*, de Gonzalo Torrente Ballester”, recogido en *Investigaciones Semióticas IV (Describir, inventar, transcribir el mundo)*, Madrid, Visor, Vol. 2, pp. 649-662

HOLLOWAY, VANCE ROBERT

- 1992 “El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 193-198

HUERTA CALVO, JAVIER

- 1992 “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 285-294

HUERTA CALVO, JAVIER (ed.)

- 2003 *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos

HUERTA CALVO, J. y GARCÍA BERRIO, A.

1999 *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Crítica

IGLESIAS FEIJOO, LUIS

1986 “Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro”, recogido en VV. AA, 1986, pp. 61-66

2005 “Buero Vallejo en la guerra civil”, recogido en ALEC, 2005, vol. 30, Issues 1-2, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 221-242

IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT

1998 *Canonización y Público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico

1999a *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arcolibros.

1999b “La II República y el teatro renovador. La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia”, recogido en ADE, Madrid, núm. 77, pp. 51-61.

IGUZQUIZA MARTÍNEZ DE NARVAJAS, LAUREANO

1981 “*Ifigenia* o el nacimiento del humor”, recogido en VV. AA., 1981, pp. 115-134

JULIÁ, SANTOS

2002 “¿Falange liberal o intelectuales fascistas?”, en *Claves de la razón práctica*, Madrid, abril, pp. 4-13

2004 *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus

LAÍN ENTRALGO, PEDRO

1948 “El teatro de G.T.” recogido en *Vestigios, Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Epesa, pp. 99-115.

1976 *Descargo de conciencia*, Barcelona, Seix Barral

1981 *Más de cien españoles*, Barcelona, Planeta

LAS CASES, CONDE DE

- 1990 *Memorial de Napoleón en Santa Elena*, México DF, Fondo de Cultura Económica

LAVAUD, JEAN –MARIE

- 1999 “*El retorno de Ulises*. Un doble viaje iniciático”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 213-236
- 2008 “*El retorno de Ulises*. Las identidades de Ulises”, recogido en Becerra Suárez, C. y Guyard, E. (eds.), 2008, pp. 37-39

LEDESMA RAMOS, RAMIRO

- 1931 “Grandezas de Unamuno”, *La Conquista del Estado*, nº 2, Madrid, 21 de marzo, p. 1

LENTZEN, MANFRED

- 1989 “En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto*, 1992, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, Vol. 3, pp. 43-52
- 1998 “¿Teatro de masas o teatro de ‘mito, mágica, misterio’? En torno a la discusión teatral a mediados de los años treinta en España” recogido en VV. AA. 1998, págs. 121-130.

LEÓN, MARÍA TERESA

- 1937 *Gato por liebre*, “En defensa del teatro”, *El Mono Azul* nº 36, octubre, recogido en Monleón 1979, pp. 228-229.
- 1977 *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, 1977.

LLORENTE, ÁNGEL

- 1995 *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor

LLUCH GARÍN, FELIPE

- 1935a “El Teatro Nacional, museo y laboratorio”, *Ya*, Madrid, 28 de junio, p. 8. Recogido en Aguilera Sastre, 2002, pp. 471-473

- 1935 b “El Teatro Nacional, escuela de buen teatro”, *Ya*, Madrid, 3 de julio, p. 9.
Recogido en Aguilera Sastre, 2002, pp. 473-475
- 1935c “El Teatro Nacional, modelo de austeridad”, *Ya*, Madrid, 8 de julio, p. 9.
Recogido en Aguilera Sastre, 2002, pp. 475-477
- 1940 “Proyecto de Instituto Dramático Nacional”, en García Ruiz, V., 2000,
pp. 93-134

LÓPEZ ARANGUREN, JOSÉ LUIS

- 1937 “El arte de la España nueva”, *Vértice, San Sebastián*, núm. 5, sept-oct.
- 1953 “La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración”,
en *Cuadernos Americanos*, Madrid, núm. 1., pp.123-157
- 1969 *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus.
- 1977 *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus

LOUREIRO, ÁNGEL G.

- 1990 *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*,
Madrid, Castalia

MACHADO, ANTONIO

- 1934 “Entrevista para el *Almanaque Literario, 1935*”, *El Sol*, Madrid, 9 de
noviembre de 1934, recogido en Santonja, 1977, pp. 68-70

MAESTRO, JESÚS G.

- 2000a “Hacia una poética del teatro de G. Torrente Ballester. De la
experimentación a la desmitificación”, recogido en VV. AA. 2000, 163-
187
- 2000b *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*,
Madrid, Vervuert
- 2001 *El personaje nihilista: La Celestina y el teatro europeo*, Madrid,
Iberoamericana
- 2008 “La Idea de Libertad en *Lope de Aguirre* desde el materialismo filosófico
como teoría de la literatura”, recogido en Becerra Suárez, C. y Guyard,
E. (eds.), 2008, pp. 15-36

MAINER, JOSÉ-CARLOS

- 1971 *Falange y Literatura*, Madrid, Editorial Labor
- 1972 *Literatura y pequeña burguesía en España (notas 1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo
- 1988 “Notas sobre *La Gaceta Literaria*”, recogido en VV. AA. 1988, pp. 40-44
- 2006 *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe

MARIATEGUI, JOSÉ ANTONIO

- 1930 “Arte, Revolución y decadencia”, *Bolívar*, Madrid, 1 de mayo de 1930, recogido en Santonja, 1977, pp. 40-42

MARISCAL, ANA

- 1984 *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés

MARQUERÍE, ALFREDO

- 1944 *En la jaula de los leones (Memorias y crítica teatral)*, Madrid, Ediciones Españolas

MARRAST, ROBERT

- 1978 *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Institut del Teatre, Edicions 62

MARTI, LAURENT

- 2008 “Mito, identidad y experimentación en *Atardecer en Longwood* de Gonzalo Torrente Ballester”, recogido en Becerra Suárez, C. y Guyard, E. (eds.), 2008, pp. 51-63

MARTÍN RODRÍGUEZ, MARIANO

- 1992 “Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña de los años 20 y 30”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 127-138

MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA

- 1986 “Talía en la Guerra Civil: sobre el teatro de la zona nacional”, recogido en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Vol. 1, pp. 295-318

MARTÍNEZ CASTRO, MARÍA DEL CARMEN

- 1999 “Aproximación a *Ifigenia*”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 387-406

MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA ISABEL

- 2003 “EL TEATRO EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. LA CARTELERA TEATRAL EN LA CIUDAD DE MURCIA”, *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat de Valencia, núm. 1,
- 2007 “La cartelera teatral en Logroño: 1936-1939”, recogido en *Stichomythia*, 2007, núm. 5, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 101-132

MATEOS, ELADIO (ed.)

- 2002 *Rafael Alberti a Escena*, Madrid, Centro de Documentación Teatral

MERMALL, THOMAS

- 1975 “Aesthetics and politics in Falangist culture (1935-1945)”, *Bulletin of Hispanics Studies*, recogido en Gallén, 1985.

MIRAS, DOMINGO

- 1988 “Más allá del laberinto. <<La Celestina>> de Torrente Ballester”, recogido en *Primer Acto*, 1988, Madrid, núm. 223, segunda época, pp. 26-31

MOLINA, CÉSAR ANTONIO

- 1990 *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Ediciones Endymión

MOLERO MANGLANO, LUIS

- 1974 *Teatro Español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional

MONLEÓN, JOSÉ

- 1971 *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets D.L.
- 1979 *El mono azul. Teatro de urgencia y Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Editorial Ayuso
- 1999 *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto – Fundación Rafael Alberti

MONNER SANS, JOSÉ MARÍA

- 1959 *Pirandello y su teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada

MORAN, GREGORIO

- 1998 *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets

MORENTE, FRANCISCO

- 2006 *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, Madrid, Síntesis

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, AGUSTÍN (ed.)

- 2003 *El teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia

MUÑOZ CÁLIZ, BERTA

- 2003 “Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo. Las difusas fronteras entre Crítica y censura”, recogido en *Las puertas del Drama*, 2003, nº 15, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 19-25
- 2005 *El teatro crítico español visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española

NUEVA CULTURA

- 1987 “Manifiesto electoral de *Nueva Cultura*”, *Nueva Cultura*, Valencia, núm 10, recogido en Santonja, 1977, pp. 181-192

NUEVA ESPAÑA

- 1930 “Nueva España”, *El Sol*, Madrid, enero de 1930, recogido en Santonja, 1977, pp. 23-24

OLIVA, CESAR

- 1984 *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia
- 1989 *El teatro desde 1936*, Madrid, Editorial Alhambra

ONTAÑÓN, SANTIAGO

- 1937 *Experiencia personal*, “En defensa del teatro”, *El Mono Azul*, Madrid, 14 de abril, recogido en Monleón, 1979, pp. 224-226

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

- 1975 *Historia como sistema*, 7ª. ed., Madrid, Revista de Occidente
- 2005 *La deshumanización del arte*, Madrid, Biblioteca Nueva

PAULINO AYUSO, JOSÉ

- 2000 “Torrente Ballester en la vanguardia teatral”, recogido en VV. AA., 2000, 188-207
- 2002 “La desfundación del mito fundador”, recogido en Mateos, E., 2002, pp. 193-202

PAYNE, STANLEY G.

- 1985 *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Editorial Sarpe

PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA

- 1999 “La mirada en el espejo. G. Torrente Ballester y los medios audiovisuales”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 135-158

PEÑALVA, JOAQUÍN JUAN

- 2001 “Descargos, diarios palinodias: algunos ejemplos de la literatura emorialística en la generación del 36”, *Anales de literatura española*, Alicante, Universidad de Alicante, núm. 14, pp. 97-134

PÉREZ, JANET

- 1983 “LA FUNCIÓN DESMITIFICADORA DE LOS MITOS EN LA OBRA LITERARIA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 22-27 agosto, 1986, Madrid, Istmo*, Vol. 2, pp. 437-446
- 1997 “Sátiras del poder en la narrativa de Torrente”, recogido en VV. AA. 1997, pp. 77-98

PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO

- 1983 *El léxico de la muerte durante la guerra civil española*, Salamanca, Universidad de Salamanca
- 1985 “En torno al lenguaje poético fascista: la metáfora de la Guardia eterna”, recogido en *Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, Vol. 15, núm. 31, pp. 73-96
- 1986 “Retoricismo y estereotipación, rasgos definidores de un discurso ideologizado: el discurso de la derecha durante la guerra civil”, recogido en *Historia y memoria de la guerra civil, 1988, Aróstegui, J. (ed.), Vol. 1*, pp. 353-373
- 1986 “Una recepción crítica ideologizada: la crítica teatral del diario madrileño ABC durante la Segunda República”, reogido en *Investigaciones semióticas II : lo cotidiano y lo teatral*, 1988, Oviedo, Vol. 2, pp. 317-334
- 1992a “Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 31-44
- 1992b “Literatura beligerante: la novela durante la II República”, recogido en *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, núm. 546, pp. 6-7

- 2002 “Rafael Alberti y el teatro de combate en la Guerra Civil (1936-1939)”, en Mateos, E. 2002, 205-217
- 2003a “Sobre el compromiso de Max Aub: La literatura como rebelión y como revelación”, recogido en *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 265, pp. 39-52
- 2003b “Las ideas teatrales de 1900 a 1939”, recogido en Huerta Calvo, J., 2003, Vol. 2, pp. 2239-2270
- 2007 *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, Vilagarcía de Arousa, Academia de Hispanismo

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN

- 2003 *El espíritu liberal. Antología de ensayos*, Madrid, Biblioteca Nueva

PÉREZ RASILLA, EDUARDO

- 2000 “La dirección escénica en España desde 1939”, recogido en ADE, Madrid, núm. 82, pp. 226-248
- 2001 “Un siglo de teatro en España: Notas para un balance del teatro en el siglo XX”, recogido en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Murcia, Universidad de Murcia, núm. 6, pp. 19-44
- 2003a “La recepción del teatro español desde 1940”, en Huerta Calvo, J., 2003, Vol. 2, pp. 2905-2934
- 2003b “Algunas consideraciones sobre el teatro durante la Guerra Civil en el bando nacionalista”, recogido en ADE, Madrid, núm.97, pp. 159-170
- 2003c “Lecciones de teatro: en el centenario de María Teresa León”, recogido en ADE, Madrid, núm 96m pp. 51-52

PÉREZ STANFIELD, MARÍA PILAR.

- 1982 *Direcciones del teatro español de posguerra*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

PÉREZ DOMÉNECH, JOSÉ

- 1933 “Hablan los jóvenes autores. Rafael Alberti dice que la burguesía tiene en teatro que se merece”, *Imparcial*, Madrid, 23 de abril, recogido en Santonja, 1977, pp. 101-103

PÉREZ GARCÍA, NORBERTO

- 1996 “Prensa, literatura y combate ideológico: la poesía en el diario *La Libertad* durante la Guerra Civil”, *Epos: Revista de filología*, UNED, núm. 12, pp. 251-276

PÉREZ MÍNİK, DOMINGO

- 1961 *Teatro Europeo Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama

POE, EDGARD ALLAN

- 1973 *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza
2002 *La filosofía de la composición y El principio poético*, Madrid, Langre

PRADO, JAVIER DEL (Ed.)

- 1994 *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra

PRENDES GUARDIOLA, MANUEL

- 2006 “Tradición y vanguardia en “El viaje del joven Tobías” de Torrente Ballester, recogido en RILCE, 2006, Vol. 22, Nº 2, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 223-236

QUIÑONES, JAVIER

- 1995 “Desgarrada y amarga anda la España peregrina: los exiliados y la España franquista (1940-1973)”, en Aznar Soler, M., 1996, pp. 57-70.

REIGOSA, CARLOS G.

- 2006 *Conversas con Gonzalo Torrente Ballester (2ª edición revisada e ampliada)*, Vigo, Editorial Galaxia

REY FARALDOS, GLORIA

- 1992 “El teatro de las Misiones Pedagógicas”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.153-164

RIDRUEJO, DIONISIO

- 1959 *Dentro del tiempo. Memorias de una tregua*, Barcelona, Arión.
- 1960 *En algunas ocasiones. Crónicas y comentarios 1943-1956*, Madrid, Aguilar.
- 1964 *Escrito en España*, Buenos Aires, Losada
- 1972 “La vida intelectual española en el primer decenio de posguerra”, *Triunfo*, Madrid, núm. 507, 17 de abril, recogido en Ridruejo, Dionisio, 1973
- 1973 *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones S. A.
- 1976 *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta
- 1983 *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino.
- 1988 *Diario de una tregua*, Barcelona, Destino.

RÍOS CARRATALÁ, JUAN A.

- 1992a “*El padre Pitillo y la Guerra Civil*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- 1992b “Arniches, los límites de un autor de éxito”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.103-110
- 2006 “Miguel Mihura también fue a la guerra, aunque poco”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

RÓDENAS, DOMINGO (ed.)

- 2000 *Prosa del 27. Antología*. Madrid, Espasa Calpe,

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO

- 1980 “Fascismo y poesía en España”, recogido en Bellini, G., 1980, pp. 883-891
- 1985 *Literatura fascista española, volumen I Historia*, Madrid, Akal
- 2004 “El teatro fascista durante la guerra civil” recogido en ADE, núm 97, sept-oct., Madrid

ROSALES, LUIS

- 1936 “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”, *Cruz y Raya*, Madrid, núm. 38, pp. 65-101

RUIZ BAÑOS, SAGRARIO

- 1992 *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia
- 1997 “La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester”, recogido en VV. AA., 1997, pp. 35-60

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO

- 1986 *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra
- 1989 “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto*, Frankfurt, Vervuert Verlagsgesellschaft Vol. 2, pp. 383-388
- 1992 “Espacio escénico / espacio dramático o el conflicto de los códigos teatrales”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 23-30

SÁENZ DE LA CALZADA, LUIS

- 1998 *La barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes

SALGUERO RODRÍGUEZ, JOSÉ MARÍA

- 1996 “El primer Sender (1916-1939) y sus textos teatrales”, *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies Vol. 21, N° 3, pp. 351-364

SÁNCHEZ REBOREDO, JOSÉ

- 1999 “La censura”, recogido en Sanz Villanueva, 1999, pp. 57-60

SANTONJA, JOSÉ ESTEBAN-GONZALO

1977 *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Madrid, Editorial Ayuso

SANZ ROIG, DIANA

2006 “Talía y la Revolución La crítica teatral barcelonesa en torno a 1936”, *Congreso de la Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, edición electrónica en http://www.secc.es/media/docs/17_2_DIANA_SANZ1.pdf

SANZ VILLANUEVA, SANTOS

1993 *Historia de la literatura española: Literatura actual*, Barcelona, Ariel

1999 *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8: época contemporánea, 1939-1975, Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica

SARAMAGO, JOSÉ

1997 “Perfiles cervantinos en la obra de Torrente”, recogido en VV. AA. 1997, pp. 13-22

SCHNEIDER, L. M. y AZNAR SOLER, MANUEL

1987 *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana

SELVA, ENRIQUE

2005 “Gecé y la ‘vía estética’ al fascismo en España”, recogido en Gallego F., Andreassi Cieri, A. y Morente Valero, F., 2005, pp. 69-108

SENDER, RAMÓN J.

1930 “Notas críticas. Plejanov y el arte”, *El Sol*, Madrid, 10 de junio, p. 2. recogido en Dueñas Lorente, 1994, pp. 223-225.

1932a *Teatro de masas*, Valencia, Orto

1932b “La literatura proletaria”, *Orto*, Valencia, núm 3, recogido en Santonja, 1977, pp. 111-113

- 1934 “La cultura española en la ilegalidad”, *Tensor*, Madrid, agosto, recogido en Santonja, 1977, pp. 141-158
- 1936a “El teatro nuevo”, *Leviatán*, Madrid, pp. 45-52
- 1936b “El novelista y las masas”, *Leviatán*, Madrid, mayo, recogido en Santonja, 1977, pp. 159-170
- 2003 *La llave (drama en un acto)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses

SERRANO, CARLOS

- 1992 “La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán”, recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp. 393-400

SINOVA, JUSTINO

- 2006 *La censura de prensa durante el franquismo*, Barcelona, DeBolsillo

SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO

- 1999 *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Fundación Max Aub

SPENGLER, OSWALD

- 2006 *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa Calpe

TEJERINA-CANAL, SANTIAGO

- 1995 “Mi reino por un caballo ¿Falsa novela inglesa?: de William Shakespeare a Gonzalo Torrente Ballester”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto*, 1995, Birmingham, Universidad de Birmingham, Vol. 5, pp. 257-265

TORRES NEBRERA, GREGORIO

- 2007 “Introducción a *El hombre deshabitado* y *Noche de guerra en el museo del Prado*” recogido en Alberti, 2007, pp. 9-109

TRANCHE, RAFAEL R.

- 2006 “La propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil Española”, *Congreso de la Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, edición electrónica en http://www.secc.es/media/docs/24_3_RODRIGUEZ_TRANCHE.pdf

TRAPIELLO, ANDRÉS

- 2002 *Las armas y las letras*, Barcelona, Península

URRUTIA, JORGE

- 1983 “El público en el teatro”, *Cuenta y razón*, Madrid, noviembre/diciembre
- 1992 “La inquietud fílmica” recogido en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F., 1992, pp.45-52
- 2006 “Vecinos de la pólvora y la muerte. La literatura del fascismo español”, *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi*, Associazione Ispanisti Italiani, pp. 19-38

VV. AA.

- 1981 *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca
- 1986 *Gonzalo Torrente Ballester: Premio Cervantes 1985*. Barcelona, Antrophos, 66-67
- 1988 *E. Giménez Caballero. Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España*, Barcelona, Antrophos
- 1990 *G. T. B.: Exposición bibliográfica*, A Coruña, Diputación Provincial
- 1997 *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre/Edelvives.
- 1998 *Vencer no es convencer*, Madrid, Iberoamericana
- 2000 *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense,

VALLEJO, CÉSAR

- 1973 *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul

VÁZQUEZ ANEIRO, AURORA

- 1999 “El cine en Torrente, Torrente en el cine”, recogido en Fernández Roca y Ponte Far (Eds.), 2001, pp. 407-426

VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA

- 1983 “Las colaboraciones periodísticas de ramón J. Sender durante los años 1929-1936: incidencias en su producción literaria”, recogido en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* : 22-27 agosto, Madrid, Istmo, Vol. 2, pp. 691-700
- 1988 “El mito literario en el teatro español de posguerra”, en Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, 1988, Madrid, Taurus, pp. 82-88

VIVANCO, LUIS FELIPE

- 1983 *Diario 1946-1975*, Madrid, Taurus.

VIVED MAIRAL, JESÚS

- 2001 “Estudio introductorio”, recogido en Sender, Ramón J., 2001
- 2002 *Ramón J. Sender: Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma

WAHNON, SULTANA

- 1998 *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi

YAMAGUCHI, HAJIME

- 1998 *El teatro en T. B.* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense.
- 2000 “Torrente y su teatro”, recogido en VV. AA., 2000, 149-161

YNDURÁIN MUÑOZ, DOMINGO

- 1981 *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8, tomo 1: época contemporánea, 1939-1975*, Barcelona, Crítica

ZUGAZAGOITIA, JULIÁN

1930 “La masa en la literatura”, *Nueva España*, Madrid, núm. 2, 15 de febrero de 1930, recogido en Santonja, 1977, pp. 93-96

ZULETA, EMILIA DE

1966 *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos

ZULUETA, LUIS DE

1931 “La generación de la dictadura”, *El Sol*, Madrid, 20 de enero de 1931, recogido en Santonja, 1977, pp. 48-50